



UNIVERSITÀ DI PISA

*FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA*

*CORSI DI LAUREA IN FILOSOFIA E FORME DEL SAPERE*

***“CECI N'EST PAS UNE PHRASE”***

***LA SCRITTURA DI HÉLÈNE BESSETTE***

Candidato:

***Veronica Compagnone***

Relatrice:

***Prof.ssa Manuela Paschi***

Correlatrice:

***Prof.ssa Hélène de Jacquilot***

**ANNO ACCADEMICO 2013-2014**

## INTRODUZIONE

HÉLÈNE BESSETTE

### “UNE SORTE DE MALLARMÉ HYSTÉRIQUE”

Questo lavoro si concentra sull'opera di Hélène Bessette, una scrittrice francese novecentesca originale quanto sconosciuta. Infatti nonostante l'interesse e l'entusiasmo suscitato in importanti intellettuali dell'epoca (Raymond Queneau, Marguerite Duras, André Malraux, Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute), non godrà mai di un successo di pubblico e sarà destinata ad un progressivo oblio, restando un'ombra nella Letteratura contemporanea. “*Quand rendra-t-on enfin justice à Hélène Bessette?*”<sup>1</sup> è la domanda che il critico Alain Bosquet si pone già nel 1967 e da cui, quasi cinquant'anni dopo, si avvia questa mia ricerca con l'intento di contribuire, anche se in minima parte, al riconoscimento del valore e della qualità dell'opera bessettiana. E considerando che in questi ultimi dieci anni (quasi esclusivamente in Francia, salvo alcuni casi<sup>2</sup>) sembra si stia sollevando un'attenzione viva nei confronti dell'autrice, a cominciare dalla ripubblicazione dei romanzi da parte della casa editrice *Léo Scheer* e per giungere fino ai numerosi interventi organizzati in suo onore, passando perfino per la messa in scena di *Ida ou le délire*, parrebbe in qualche modo realizzarsi la premonizione della stessa Bessette quando afferma: “*Je serai connue trente ou cinquante ans après ma mort*”<sup>3</sup>.

La “folle della letteratura”<sup>4</sup>, la “Mallarmé isterica”<sup>5</sup>, Bessette è l'esclusa, la rigettata, la dimenticata. Bessette è colei che resta ai margini del panorama letterario, e proprio il recuperare questa sua emarginazione vorrebbe costituire un ampliamento, una dilatazione dei limiti della letteratura. L'interesse per l'estromesso, per l'espulso, in quanto vacillazione e messa in discussione dei confini del sapere letterario, significherebbe insieme un arricchimento e un pericolo per il sapere stesso. La rivalutazione dello scarto condurrebbe la letteratura a non collimare più con la forma autorizzata che ha assunto ufficialmente nel tempo, per offrirsi come movimento incessante di rivelazione.

La scoperta puramente casuale dell'unico romanzo tradotto in lingua italiana, mi ha condotto ad

---

1 Alain Bosquet, *Le Monde*, 8 marzo 1967.

2 Per pura coincidenza sempre all'interno dell'ateneo di Pisa nel 2010 un'altra studentessa, Annalisa Lombardi, ha presentato come elaborato finale una preziosa ricerca sulla poetica della Bessette, primo vero e proprio studio in italiano sulla scrittrice.

3 cit. in Alain Bosquet, *Le Monde*, 8 marzo 1967.

4 Claro, postfazione in H. Bessette, *Si*, Léo Scheer, Paris, 2012, pag. 199.

5 Alain Bosquet, *Le Monde*, 8 marzo 1967.

un'esperienza letteraria singolare, ambigua. E proprio da quel primo contatto con la scrittura di Bessette così poetica e leggera, supposta innocente, e invece capace di graffiare, decisa, cruda, è nata la voglia di proseguire e di trovare le ragioni di tutta la sua forza. Dalle molte domande sorte durante la lettura, si è generato questo lavoro che si ripropone di mostrare come la scrittura bessettiana si iscriva in quella cerchia di eretici della Letteratura che scava all'interno del discorso e scova la parola, la sua forza indocile, incontrollabile. Il primo capitolo tratterà di come Bessette disarticoli la frase, la polverizzi, e di come da quelle ceneri crei il romanzo poetico, questo ibrido letterario, figlio non riconosciuto della letteratura ammessa. Bessette rifiuta il discorso ordinario e ordinatore, e dà ad ogni parola la potenza del palpito, della percussione, spingendo la sua scrittura quasi al fonetismo. Alla sospensione sul piano linguistico dell'ordine del discorso, attuata attraverso differenti strategie disarticolanti, corrisponde sul piano contenutistico la frattura dell'ordine sociale mediante la creazione di personaggi femminili in assenza, fermi nel loro rifiuto delle norme vigenti e regolatrici. Donna libera e indipendente, Bessette scrive di donne altrettanto anticonformiste, decise a non sottomettersi ai poteri disciplinanti e regolatori in vigore. Saranno quindi donne che si sottraggono ai condizionamenti sociali, che si autonomizzano, che si inventano, che si autodeterminano e autoelaborano. Donne senza uomini, madri lavoratrici, consapevoli della propria condizione anomala, collettivamente malvista perché incomprensibile. Ci si focalizzerà sull'importanza che Bessette attribuisce alla rivolta dell'individuo verso se stesso come inaugurazione di un atteggiamento costante di critica e di creazione di sé, di pratica infinita della libertà. E così si vedrà come il duplice movimento di rottura (a livello sintattico e a livello contenutistico), nel secondo capitolo, sia affidato alla letteratura tramite il gesto poetico, capace di dire suggerendo ed evocando, abbracciando allo stesso tempo luce ed ombra, e capace di portare il linguaggio ad abbandonare la strumentalità e la rappresentatività della parola in direzione di una densificazione del linguaggio stesso. La letteratura mostrerà quindi la sua valenza politica in quanto in grado di creare un atto fondativo attraverso la trasgressione, e non mediante la norma. Centrale è l'atteggiamento limite che la letteratura può esemplarmente incarnare. Al di là del rigetto e dell'opposizione dentro/fuori, ci si tratterà sul confine, sul margine. Ciò che si può trovare nei romanzi di Bessette è esattamente l'importanza attribuita a questo atteggiamento sperimentale ai limiti dell'individuo, attuabile solo una volta uscito dalla dipendenza e dall'assoggettamento, scoprendosi nuovo soggetto consapevole e autonomo, in trasformazione.

Nel terzo capitolo, l'essenza trasgressiva della letteratura può fornire un modello di sovversione, passando così dalla creazione politica alla politica creativa. Centrali saranno la definizione deleuziana dell'arte come ciò che resiste, e l'assunto che ci sia "un'affinità fondamentale tra l'opera

d'arte e l'atto di resistenza”<sup>6</sup>. Assumendo un atteggiamento pratico di costante critica e reinvenzione di se stessi, oltre ad aprirsi lo spazio all’interrogazione del presente e di sé, si offrono possibilità nuove di concreti cambiamenti. Piccole trasformazioni di dimensioni limitate, ma di portata potenzialmente consistente, a partire per esempio dai modi di agire e pensare, dai rapporti di potere, dalle relazioni tra i sessi. Anche l’omologazione, altro tema centrale nell’opera di Bessette, verrà smantellata attraverso questa trasformazione dell’individuo da assoggettato a soggetto autodeterminato. A partire da alcune considerazioni della scrittrice stessa all’interno della sua rivista *Le Résumé*, verrà infine avviata una riflessione (quasi più una serie di domande aperte, vista la complessità e la contorsione del tema) sul ruolo dell’arte nella società capitalista. L’arte per eccellenza dovrà mostrare il lavoro incessante di rivalutazione della propria posizione, la messa in discussione continua dei propri termini e delle proprie condizioni, recuperando una funzione impegnata proprio in questa accezione. All’arte Bessette attribuisce il ruolo di incarnare la possibilità di divaricare prospettive e fornire alterità rispetto ad un sistema normativo, indicandone così gli spazi vuoti da cui sviluppare contro-movimenti, cambiamenti e trasformazioni.

Il titolo, tratto da *N'avez vous pas froid* <sup>7</sup>, vorrebbe suggerire l'affievolimento della pretesa di verità, pretesa tradizionale nella cultura occidentale, quella cultura della rappresentazione, della *mimesis*, della somiglianza. Non a caso l'opera bessettiana è anti-romanzesca, e diventa sede della contestazione del romanzo stesso e dei canoni che lo contraddistinguono. Non più far vedere la realtà, ma far vedere la scrittura stessa. Come nel caso del dipinto di Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, l'arte non appartiene più al regno della somiglianza. Infrange quel patto che lega immagini e parole e che permette di toccare un significato unico e univoco. In Magritte la tensione esiste senza raggiungere la contraddizione assoluta, in quanto in senso stretto la frase e l'oggetto dipinto non entrano in conflitto, infatti la contraddizione è limitata a due affermazioni linguistiche. Nell'assunto bessettiano invece a cadere è proprio l'ambiguità sottintesa nel gioco del pittore surrealista. Resta una frase che dice di non essere una frase. In Bessette, al racconto della verità si sostituisce qualcosa di simile alla *parresia* greca. Avviene un recupero di quell'attività verbale che stringe il parlante alla propria verità grazie alla franchezza, quella *parresia* che soprattutto con gli epicurei si avvicina alla cura di sé, diventando una *techné* spirituale, una pratica quindi che aiuti a relazionarsi con se stessi e con gli altri. Attraverso la sua “poetica della disarticolazione”<sup>8</sup>, Bessette mostra la necessità di rimettere in discussione tutto, a partire da ciò che di più collaudato esiste, da ciò che appare vero perché dice d'essere vero, la frase per esempio. Lanciarsi in una critica costante per

6 G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Cronopio, Napoli, 2010, pag. 49.

7 H. Bessette, *N'avez-vous pas froid*, Léo Scheer, 2011.

8 Con questa espressione cito il titolo dell'elaborato di Annalisa Lombardi, che è stato per il mio lavoro una lettura fondamentale.

costruire ogni volta qualcosa, si spera, di migliore. Perché fondamentale nell'atteggiamento parresiasico è il costante ripensare la natura dei rapporti tra la verità e condotta di vita, tra verità e un'etica e un'estetica del sé, attraverso un esercizio ininterrotto di critica e autocritica. Il filosofo tedesco Peter Sloterdijk scrive a proposito:

“L'uomo produce l'uomo attraverso una vita di esercizi. Definisco “esercizio” ogni operazione mediante la quale la qualificazione di chi agisce viene mantenuta o migliorata in vista della successiva esecuzione della medesima operazione, anche qualora essa non venga dichiarata esercizio”<sup>9</sup>

Questo esercizio critico è ciò che caratterizza a mio avviso i testi di Bessette, e scopo di questo lavoro sarà mostrare come l'opera dell'autrice possa essere considerata un invito a cambiare la propria vita, riecheggiando il titolo del libro di Sloterdijk. Ovviamente è centrale il coraggio, e incluso il rischio. Se *parresia* si costituisce di *pan* (tutto) e *rhema* (ciò che viene detto), dire la verità vorrà dire dir tutto, consapevoli dei possibili pericoli. Essendo la funzione della *parresia* l'esercitare una critica, non dimostrare una verità unica, il coraggio sta nel correre rischi, compresa la possibilità di urtare l'interlocutore. E forse l'insuccesso al pubblico della Bessette potrebbe essere letto come un gioco parresiasico fallito, in quanto il lettore in questo caso non ha accettato la critica e l'appello alla trasformazione che l'autrice avanza. Certo è che la Bessette ha rischiato, scrivendo a dispetto di tutto e tutti fino alla morte, lasciando la sua opera a suggerirci che la posta in gioco è la forza e la volontà di dire la verità, e non la sua struttura logica.

---

9 P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2010, pag. 7.

## BIOGRAFIA DELL'AUTRICE

*“Le nom seul est resté.  
Sur la tombe.  
Gravé sur le marbre de la tombe.  
Le nom seul subsiste.  
Qui était cette personne ?  
Qui est cette personne ? Qui est cette femme ?  
Mais qui était donc cette dame-là ?”*

Hélène Bessette

Hélène Bessette nasce a Levallos, nella periferia parigina, il 31 agosto 1918. Per proseguire gli studi, diventa istituttrice di scuola materna, e nel 1939 sposa un pastore protestante da cui avrà due figli. Andranno a vivere a Parigi, poi a Roubaix e nel 1946 in Nuova Caledonia. È qui che lavora col marito alla stesura di articoli per *Évangile sud* (da loro fondata), affrontando diversi soggetti culturali oltre che religiosi e spirituali. La pubblicazione del suo primissimo romanzo *Marie Désoublié* avverrà proprio tra gli spazi dell'*Évangile sud*. Tra il 1948 e il 1949 avviene la rottura di Bessette col marito, con la religione e con una parte di sé. Dopo la crisi interiore che la conduce a lasciare la famiglia e la Nuova Caledonia, maturano le riflessioni e le esperienze che confluiranno poi nei romanzi bessettiani. È nel 1949 che infatti rientra in Francia e riprende a lavorare come istituttrice, iniziando così a dedicarsi intensamente alla scrittura. Nel dicembre del 1952, Raymond Queneau entusiasta dell'originalità e dell'eccezionalità della scrittura della Bessette, le offre un contratto con la Gallimard, per cui verranno pubblicati dieci romanzi dell'autrice (anche se alla fine saranno tredici).

Ha appena trentacinque anni. Nel 1954 ottiene con *Lili pleure* il premio Cazes e gli altri successivi romanzi rientrano sempre nelle liste del premio Goncourt. Nel 1956 viene ritirato dalla vendita il romanzo *Les Petites Lecocq* e l'autrice viene processata per oltraggio al pubblico pudore e per diffamazione. Anche per un'opera teatrale Bessette si vede nuovamente soggetto di denuncia e censura. Questi due episodi contribuiscono all'instabilità psichica dell'autrice che col tempo finisce per sentirsi sempre più perseguitata. Si incrinano così i rapporti con la Gallimard che dal 1973 non accetterà più i manoscritti dell'autrice e cesserà di pubblicare gli scritti di cui è già in possesso, che saranno quindi destinati a scomparire.

Iniziano momenti di precarietà economica che la spingono, ormai divorziata e con due figli al seguito, in tutta Europa come istituttrice e traduttrice. Nonostante gli apprezzamenti e l'interesse verso la sua opera da parte di autori come Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Simone de

Beauvoir, André Malreaux, Dominique Aury, e di critici come Alain Bosquet e Claude Mauriac, la Besette resta sconosciuta al grande pubblico e muore completamente nell'oscurità e nell'indifferenza generale il 10 ottobre 2000 a Mans.

**PARTE PRIMA**

**UNA SCRITTURA DEL DISASTRO**



## LA CATASTROFE DELLA FRASE

*“Ci vorrebbe una bella catastrofe, fortune che non capitano più.”*

Carmelo Bene

*“Scrivere è fratturare il mondo (il libro) e rifarlo.”*

Roland Barthes

La frase bessettiana nasce da una stilizzazione sintattica che sottrae al lettore i tradizionali cardini grammaticali. Se infatti si considera la sintassi come lo strumento, funzionale al discorso, che garantisce al soggetto la possibilità di disporre gli elementi del reale secondo un ordine o di constatare l'impossibilità di questa operazione, sarà solo attraverso lo smantellamento della sintassi stessa che si attuerà una disarticolazione, una decostruzione discorsiva. In quanto gerarchica e scrigno di subordinazioni e funzioni, la frase è una struttura disciplinata e disciplinante. Una regola di grammatica, seguendo Gilles Deleuze, è un emblema prima di potere e poi sintattico. Ogni elemento della frase è classificabile e posizionabile secondo un ordine oggettivo e neutro, coincidente col principio di disciplinamento agognato dalla politica. Il testo che si libera dalla grammatica, dalla finalità, è un testo incontrollabile, perverso ed intransitivo<sup>10</sup>.

La parola sociale sorregge la finzione e ci si identifica. Proprio alla finzione giunge il linguaggio che ha attecchito particolarmente in profondità, inglobando classi e poteri pronti ad accoglierlo e a diffonderlo. Ma ogni finzione e ogni discorso hanno aspirazioni egemoniche e come fine diventare natura, credenza, *doxa*. Lottano i linguaggi e le parlate, perché provenienti sempre da qualche parte e diretti sempre verso qualcosa. Sono *tòpos* guerrieri.<sup>11</sup>

La frase bessettiana, disarticolandosi, sottraendosi alla forza normalizzante della grammatica, potrà così essere considerata poetica e sovversiva insieme, proprio perché sfugge alle zone intermedie e date del linguaggio, privilegiandone le estremità, i limiti.

“De même une phrase qui sans être absolument versifiée est articulée sur un rythme. Ou au contraire complètement désarticulée.”<sup>12</sup>

Il linguaggio poetico della Bessette isola gli elementi della frase e li distribuisce nel testo secondo una gerarchia e un ordine indipendenti e personali. Vale per la Bessette quanto Adriano Sofri scrive

<sup>10</sup> R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1999, pag. 114.

<sup>11</sup> Ivi, pag. 95.

<sup>12</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, Léo Scheer, Paris, 2009, pag. 196.

in una bellissima riflessione su Herta Müller, nella sua prefazione all'opera della scrittrice romena “*Lo sguardo estraneo*”:

“Sul suo spartito, il tempo è spezzato, la successione è dirottata, la trama è perduta e le parti stanno senza nessi, senza cuciture, strappate.[...] Il tempo prende il suo corso quando i personaggi parlano, ma anche i dialoghi sono brevi e frantumati, un caleidoscopio di forme e colori smaglianti che non si configurano più. [...] Il tessuto connettivo è più o meno scomparso, e resta l'accostamento pressoché senza montaggio di immagini, le parti senza il tutto”.<sup>13</sup>

Avviene una trasmutazione che forgia in un modo tutto nuovo la materia linguistica, assalendo le strutture regolatrici della lingua, sintassi e lessico.

### **L'anarchia testuale**

L'operazione di smantellamento di un ordine precostituito procede in maniera duplice, sintatticamente e visualmente. Tipico bessettiano è infatti stravolgere topograficamente il testo: caratteri maiuscoli si installano nello scorrere della pagina, si aprono enormi spazi bianchi, i versi si susseguono irregolarmente. Tutto ad accentuare, ad enfaticizzare parole e vuoti secondo priorità personali, al di là dell'ordine del discorso. *MaternA* è un romanzo del 1954, in cui la narratrice dichiara nelle primissime pagine:

“maternA  
la A est important.  
Car l'enfance est le A de la vie.  
C'est pourquoi on écrit: maternA.  
C'est pourquoi les héroïres s'appellent:  
    BrittA  
    GrittA  
    DjeminA  
    IolA  
    PierA  
    MonA  
    LisA  
  
La A domine.  
Lelivre parle in A.  
Histoire sans homme.  
Hostoire de femmes.”<sup>14</sup>

La lettera A si carica di un significato speciale ai fini di questo romanzo di istitutrici e delle loro rivalità e nevrosi all'interno di una scuola, sottolineando con la maiuscola che si tratta di una storia di donne e d'infanzia, una storia senza uomini. Per questo le A del romanzo sono lettere capitali e

<sup>13</sup> H. Müller, *Lo sguardo estraneo*, Sellerio, Palermo, 2009, pag. 10.

<sup>14</sup> H. Bessette, *MaternA*, Léo Scheer, Paris, 2007, pag. 12-13.

spiccano all'interno delle parole. “Brillano, vivono”<sup>15</sup>.

Nella pagina successiva la parola *incohérence* viene smembrata e distribuita fisicamente nel seguente modo:

“        IN  
REN HE CO  
         CE        ”<sup>16</sup>

Il termine incoerenza è incoerente già nella forma che gli viene data. L'influsso del calligramma è fondamentale nell'adozione di quest'atto di sperimentazione formale. Visivamente trasmette ciò che significa.

Si compie una messa in discussione della gerarchia testuale : sia a livello visivo (attraverso la disposizione arbitraria e indipendente del testo che annulla la struttura e i rapporti tra gli elementi con le loro funzioni tradizionali), sia a livello grammaticale (con l'uso frequente della paratassi, per cui l'accostamento di frasi dello stesso ordine impedisce una sistematizzazione degli elementi secondo un ordine prestabilito e appiattisce su uno stesso livello subordinazione e reggenza). In questo modo sarà il lettore a trovarsi nella posizione di determinare da sé un ordine. Di scegliere tra le infinite possibilità di senso.

L'atto di riappropriazione delle parole anche nel loro aspetto spaziale è di discendenza futurista e apollinairiana. È un atto che condanna la letteratura come insufficiente nella sua linearità ordinata, incapace di restituire la complessità caotica della sua relazione con la realtà. Da qui l'esigenza di far esplodere quella linearità della pagina e della piattezza della scrittura tipografica. Come scrive Bessette nel suo *Le Résumé* :

“La Littérature a 50 ans de retard sur la Peinture, l'Architecture et la Musique. Les autres Arts n'hésitent pas à employer des matériaux nouveaux. Pourquoi la Littérature ne se dégagerait-elle pas de la tradition littéraire. La vague intellectuelle a pétrifié ce qui par essence est vivant: l'Art et son mouvement.”<sup>17</sup>

Così come la pittura ha scardinato le grammatiche visive tipiche della sua storia, così la poesia si pone il problema di un superamento della sua tradizione puramente letteraria e fonda la possibilità di dare *rappresentazione figurativa* alla parola.

La poesia deve quindi introdurre il corpo dell'arte all'interno della pagina, che così diventa il luogo di un evento fisico, quello della rappresentazione poetica. Se l'arte contemporanea si pone il

---

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ivi, pag. 15.

<sup>17</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag.192.

problema di un superamento della comunicazione logico-discorsiva, anche la poesia tenta una comunicazione polisensoriale capace di investire tutta l'attenzione dello spettatore e del lettore. Sotto l'influsso del futurismo la pagina si scopre il luogo della deflagrazione della parola, il punto di esplosione dell'unità sintattica e semantica del linguaggio. La pagina diventa la dimensione di una spazialità puramente bidimensionale su cui rimbalza il senso della parola, il luogo di scorrimento orizzontale e verticale del linguaggio che si sgretola fino ai propri elementi atomici, alla parola sola, alla onomatopea.

### **Le parole segni eretti**

Questo potere della parola isolata graficamente è sintatticamente rappresentato dalle numerose espressioni olofrastiche. Ciò che interessa è il peso delle parole, direbbe Jean Marie Straub. Perché ogni parola ha un peso, una grandezza, una solidità che emerge verticalmente quando resta unica e isolata sulla pagina. È un “segno eretto”, “un blocco, un pilone che affonda nella totalità di sensi, di riflessi e di residui”<sup>18</sup>, per citare Roland Barthes. È infatti la forza della parola sola che assorbe in sé tutte le funzioni normalmente suddivise tra organi grammaticali diversi. La parola prosciuga la frase e si carica di un significato che oltrepassa i limiti impostigli dalla struttura tradizionale della frase stessa. Diventa “così un oggetto inatteso, un vaso di Pandora da cui s'involano tutte le virtualità del linguaggio”<sup>19</sup>. Così isolata la parola bessettiana si afferma come necessaria, indispensabile, insostituibile, quindi crudele nell'accezione coniata da Antonin Artaud.

Sarà l'urgenza delle parole a stabilire un ordine. E la parola stessa quindi si doterà così di una forza declamatoria direttamente proporzionale all'incidenza della composizione tipografica, grafica ed anche oggettuale della pagina. Si scopre un erotismo della composizione dal sapore surrealista, una forza energica di una nuova grammatica elementare, dove ogni elemento è evidente e brilla, fisicizzato.

E ciò che predomina è spesso l'elemento nominale, in tutta la sua potenzialità allusiva. La frase senza verbo sviluppa il racconto grazie al suo carattere evocatore, più che narrativo. L'autrice sembra descrivere “impressionisticamente”, accennando e accostando elementi autonomi.

“Casa in vendita.  
Edera, ortiche.  
Erba alta, erba matta.  
Vecchi chiodi.  
Ruggine.  
Da ridipingere.  
Copertura in cattivo stato.

---

<sup>18</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 2003, pag. 35.

<sup>19</sup> Ivi, pag. 36.

Fiori secchi.  
Acqua che imputridisce.  
Gangheri inceppati.  
Pietre ammucchiate.  
Bestiole dei rifiuti spaventate.  
Ci si storce i piedi.  
Alberi dai rami pendenti.  
Nessuno li ha tagliati in primavera.  
Nessuna primavera.  
Per gli occhi morti delle finestre senza volto.  
Per le porte dalle serrature rigide.  
Per le inferriate polverose e le piante invecchiate.  
Immagine di sogno.  
Al bordo della strada pallida e costeggiata dai platani.”<sup>20</sup>

## La punteggiatura

La punteggiatura stessa è sottomessa ad esigenze espressive e si libera, si emancipa, figlia delle avanguardie, per adempiere a compiti che dimenticano l'accezione ordinaria, la disposizione normativa. Come già sosteneva Gertrude Stein<sup>21</sup>, ci sono segni di punteggiatura interessanti e ce ne sono altri che invece non lo sono. Nei testi bessettiani avviene questa cernita. Compaiono le parentesi ad indicare pensieri sottintesi in forma indipendente, ad aggiungere informazioni al testo, e a volte danno a ciò che racchiudono suggerimenti relative all'andamento della frase, quasi un consiglio o un'indicazione concertistica:

“- Mademoiselle, déclame distinctement l'animateur.  
Mademoiselle, (tendrement pour adoucir la cruauté de la question)  
Mademoiselle, (piano, pianissimo)”<sup>22</sup>

Anche nell'esempio seguente, le parentesi accentuano il tono della frase, sommesso e doloroso della confessione, come in questo caso:

“Ne me reproche pas (constamment). Mes faiblesses. Mes défauts. Ne sois pas (constamment) à les décompter.”<sup>23</sup>

Le virgole, nelle prime opere, vengono usate raramente, per poi essere abbandonate quasi del tutto negli ultimi romanzi. La virgola, nella visione della Stein, è qualitativamente e intensivamente un segno trascurabile. “Serve in modo servile” e non ha vita propria. È dipendente e funzionale ad uno scopo meramente pratico. La virgola semplifica.

“a comma does nothing but make easy a thing that if you like

20 H. Bessette, *Lili*, Barbès Editore, Firenze, 2008, pag. 137.

21 G. Stein, *Lectures In America*, Beacon Press, Boston, 1985, pag. 214-222.

22 H. Bessette, *La tour*, op. cit., pag. 16.

23 H. Bessette, *N'avez-vous pas froid*, op. cit., pag. 98.

it enough is easy enough without the comma.”<sup>24</sup>

La virgola, sempre riprendendo la Stein, è un periodo povero che ferma il lettore nel momento in cui necessita un respiro.

“But why emphasize one rather than another breath”

Liberare il periodo dalle virgole significa cedere al lettore l'autodeterminazione completa davanti al testo, per fargli raggiungere una posizione totalmente attiva nell'evento letterario.

Predominano nella scrittura bessettiana invece i punti finali, che intervallano le brevi frasi e incidono ritmicamente testo. Secondo la Stein, non a caso, i punti godono di un'importanza e di un interesse tale da renderli fondamentali e necessari. Sono dotati di autonomia e spezzano il periodo in modo arbitrario. La predilezione bessettiana per questa forma di punteggiatura, è effettivamente legata alla capacità di disarticolazione, di interruzione che essa offre. Le frasi così brevi appaiono quasi inchiodate alla pagina. Il testo singhiozza nel dire del disordine e della sofferenza.

“Lo so Lili perché piangi.  
Lo so.  
Non hai bisogno di parlare.  
Non importa.  
Ti farà bene.  
Se ti va.  
Taci dunque.  
No parlare ti prego.  
Non ne vale la pena.  
Ho capito.  
Ho indovinato.  
Le madri indovinano.”<sup>25</sup>

In questo passo tratto da *Lili pleure* il ritmo serrato è rafforzato anche dalla disposizione in versi del testo. Nella citazione che segue invece, è solo la potenza del punto a infrangere il discorso che si vorrebbe continuativo.

“As-tu un avocat? Non. Pas d'argent. Pas d'avocat.  
Alors tu es défenderesse. C'est le mot. Dora défenderesse.  
Trop drôle. Laisse-moi rire. Ce rire. Aux pires moments.  
Discrétion absolue de tous ceux qui sont au courant. Bien  
protégé. Pas de publicité. Scandale étouffé. Pas d'assistance  
judiciaire. Il faut faire vite. Payer. Et payer bien. Érida paye.  
À la mesure de son amour.  
On ne saura rien. Anonymat. Toi et moi. Deux pareila.  
Derrière le rideau. Personne ne le saura. Et je pars en  
Angleterre immédiatement.”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 23.

<sup>26</sup> H. Bessette, *N'avez-vous pas froid*, op. cit., pag. 172.

I trattini compaiono nei testi bessettiani ad unire due parole per avvicinarle metaforicamente, rendendo impliciti i passaggi che dovrebbero chiarirne i nessi. Hanno una forza generatrice, componitrice.

“Tanti giorni di attesa.  
Il tempo-cimitero.  
Tanti giorni in cui le chimere sono chimere.  
Dove la vita è soltanto la vita.  
E un giorni in mezzo a tutti gli altri in cui le  
chimere sgorgano tutte insieme.  
La vita-chimera esulta.”<sup>27</sup>

Il tempo-cimitero diventa un luogo grigio deputato all'attesa sfiancante. È il tempo scandito da tanti giorni indistinguibili come lapidi. Un tempo in cui “le chimere sono chimere. Dove la vita è soltanto la vita”. E poi la vita-chimera, questa illusione dorata, questa vita sputa-fuoco, esplode in tutta quella cupezza ed esulta.

I trattini fondono due termini in una nuova parola, sotto cui giace ora un campo semantico più vasto e variegato, un insieme di significati eterogeneo e non ovvio.

## LA CATASTROFE DEL ROMANZO

*“L'essere si autoinvita al terribile ballo, il cui ritmo è la sincope  
e che dobbiamo accettare per quello che è.”*

George Bataille

Lo sgretolarsi del discorso, attraverso l'abbandono delle connessioni grammaticali, e la trasformazione del testo in una enumerazione, l'utilizzo di ripetizioni, approfondimenti e digressioni, compromettono l'ordine cronologico e causale del testo. C'è un forte rifiuto infatti della narrazione classica continuativa. Un rifiuto delle condizioni di possibilità e di esistenza della narrazione. La Letteratura si frantuma e lascia al lettore il compito di raccoglierne i pezzi e riassetmarli.

La rottura praticata in seno alla Letteratura dalla Bessette coinvolge, oltre che la struttura sintattica e grafica, anche l'azione e la temporalità. Seguirne i fili implica lo sforzo costante del lettore, chiamato ad essere parte attiva dell'evento letterario.

“Littérature en pièces.[...]  
La fiction appartient au lecteur.  
Vous nous jetez en plein récit. On ne suit pas le fil de votre

---

<sup>27</sup> H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 71.

histoire.  
Rupture. Déséquilibre. Entre l'action proposée et les acteurs  
engagés.<sup>28</sup>

Michel Butor, uno dei principali esponenti del *Nouveau Roman*, nella sua opera più alta *L'emploi du Temps*, fa scrivere al suo protagonista Jacques Revel, intento a registrare in un diario, a cominciare dal settimo mese in cui si trova nella cittadina inglese in cui deve vivere un anno, gli avvenimenti che accadono e quelli già accaduti, in una retrospettiva in cui il passato recuperato s'intreccia al presente, e modificandolo, ne è modificato a sua volta:

“Così ogni giorno, ridestando nuovi giorni, trasforma  
l'aspetto del passato e questo venire alla luce di certi periodi  
si accompagna di solito all'oscurarsi di altri periodi già  
chiariti che diventano estranei e muti sinché, con il passare  
del tempo, altri echi non sopraggiungono a ridestarli. Così la  
successione dei giorni passati ci è chiara solo attraverso una  
moltitudine di altri giorni, mutevoli; ogni avvenimento pone  
in risalto avvenimenti precedenti che ne sono l'origine, la  
spiegazione o l'omologo, ogni monumento, ogni oggetto,  
ogni immagine ci rimanda ad altri periodi che occorre  
ridestare per ritrovarvi il segreto perduto del loro buono o  
cattivo potere, periodi spesso lontani e dimenticati la cui  
distanza non si misura più in settimane o mesi, ma in secoli, e  
spiccano sul fondo confuso e oscuro della nostra storia  
totale.”<sup>29</sup>

L'attenzione minuziosa e ossessiva con cui vengono ricostruiti e riportati i differenti livelli temporali (attuale, passato individuale, passato storico della cittadina) che si sovrappongono, confonde lettore e narratore. La frammentazione dei fatti sul piano temporale rende precaria, anche nel caso di Butor, una ricostruzione della concatenazione cronologica e causale della vicenda. Questa intenzione di smagliare la temporalità del racconto, appartiene in generale a tutto il romanzo sperimentale francese del secondo dopoguerra (Bataille, Blanchot, Simon, Klossowski, Beckett, Vian), e nello specifico rientra tra le priorità dichiarate dal *Nouveau Roman* (che vede unirsi personalità e autori diversi in ragione di una volontà condivisa, di una sfida quasi programmatica, per un'urgenza generale di rinnovamento del romanzo). E se l'intento comune a questa generazione di scrittori è quello di intaccare il romanzo nella sua forma tradizionale, disparati sono i modi in cui ciò avviene. Accanto alla scrittura profondamente strutturata, oggettiva, distaccata, geometrizzante, descrittiva di Butor, di Robbe-Grillet, di Ollier, di Simon, si trova il flusso disordinato, non analitico della parola libera del monologo interiore, delle sottoconversazioni, del soliloquio, del dialogo come in Pinget, in Sarraute, in Beckett, in Duras e ovviamente in Bessette.

28 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 242.

29 M. Butor, *L'impiego del tempo*, Mondadori, Milano, 1960, pag. 395- 396.



Difficile risulta quindi anche rintracciare la trama dei romanzi. Si procede per giustapposizione delle scene, per diluizione e per ripetizione ossessiva di singoli elementi, come in questo caso:

“Retournant tristement chez moi.  
J’ai recontré.  
Le marchand de rideaux.  
Le marchand de cadeaux.  
Le marchand de journaux.  
Le marchand de ciseaux.  
Le marchand de tableaux.  
Le marchand de gateaux.  
Le marchand de marteaux.  
Le marchand de noyaux.  
Le marchand de carreaux.  
Le marchand de chapeaux.”<sup>30</sup>

Il ritmo associativo che emerge dalla citazione precedente, è dovuto al ripetere l'espressione “*le marchand de*”, aggiungendovi sostantivi ogni volta diversi in rima. In questo modo la ripetizione produce novità, proprio mentre riproduce il già detto. Nel corso del romanzo, questa lista di nomi si ripresenta con minime variazioni. Il testo sembra in questo modo costruirsi da sé proprio attraverso la ripetizione che incita lo scritto a continuare e a moltiplicarsi potenzialmente all'infinito.

“Après avoir ensemble admiré les vitrines de l’Avenue de la  
Nuit (vers le duex du matin) les chapeaux les berceaux les  
cadeaux les tableaux les chaussures les parapluies.”<sup>31</sup>

“La Suprémie des journaux des chapeaux des rideaux des  
carreaux des berceaux des parapluies et peut-être des  
chaussures.”<sup>32</sup>

Il discorso non avanza mai, ma prosegue per approfondimenti. Il discorso sprofonda.

“Nessuna lacrima. Le nostre tristezze sono così grandi che  
dimentichiamo di piangerne. Cerchiamo piuttosto di capirle,  
di ragionarci, di analizzarle, di sondarle, di decomporle, di  
sbriciolarle, di conoscerle, dall'inizio alla fine, di girarle, di  
rigirarle, di raccontarle per scoprirne i segreti, di pesarle, di  
soppesarle, di considerarle, di vagliarle, di ripassarle, di  
ricomporle, di ravvivarle, di raddrizzarle.  
Le nostre tristezze.  
Le nostre tristezze così grandi.  
Per le quali non ci sono lacrime.  
E quando avremo finito di ridisegnarle, allora potremo  
piangere.  
Pesantemente, sordamente, furtivamente, golosamente,  
segretamente, senza riserva.”<sup>33</sup>

30 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 60.

31 Ivi, pag. 131.

32 Ivi, pag. 134.

33 H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 164.

Come afferma Sartre in merito all'opera di William Faulkner, l'insabbiamento è una caratteristica del tempo del racconto. “Non c'è mai progressione, nulla che provenga dall'avvenire”. “Il presente è catastrofico per essenza”<sup>34</sup>. La narrazione sembra procedere in modo vorticoso, riprendendo, recuperando, ripetendo farsi e informazioni, a cui si aggiunge del nuovo. E cambia, assumendo continuamente prospettive diverse. Questa molteplicità prospettica implica una diffrazione della percezione. Ne è coinvolto il narratore che racconta da diversi punti di vista. E ne è coinvolto il lettore che piroetta attorno a tutte queste voci, spesso anche difficilmente riconoscibili. La narrazione tradizionalmente unica corrisponde alla possibilità di identificare un soggetto, un referente, un senso, di distinguere tra io narrante e io narrato. Bessette sfugge a questo meccanismo attraverso la polifonia, offuscando i confini tra il narratore e i personaggi, e tra i personaggi stessi.

“ E mi sarebbe piaciuto sgranare il ribes rosso con delle  
forchette d'argento in delle vecchie case riparate all'ombra  
delle volte basse e fresche di un ufficio provenzale gotico.  
Si ferma, per respirare profondamente perché le manca il  
fiato.  
Poi poggia il grigio del suo vestito di alpaca sul verde della  
pergola bassa e fitta.  
Mentre la madre Charlotte, nell'ufficio a ogiva e imbiancato a  
calce dove nell'ombra brilla una bacinella di cuoio, gira,  
rigira, misura, pesa e scruta la busta della sua lettera.  
È una bella carta.  
Nella mia vita, avrò ricevuto una lettera.  
Ed è oggi.”<sup>35</sup>

In questo passaggio per esempio la voce narrante si intreccia ai pensieri della madre Charlotte e alle parole che effettivamente pronuncia.

Bessette crea cori di voci quasi indistinguibili:

“Elle donnait tout son argent à Rachel.  
Savez-vous qui était Rachel?  
On ne l'a jamais vue ici.  
Pourquoi donnait-elle tout son argent à Rachel?  
Mais c'est de la folie. De la folie pure.  
Ida. Ida.  
Perdue. Égarée. Dans la distribution des bien et avoirs. Ce qui  
est à elle. Ce qui ne l'est pas. Ce qui ne l'est plus.  
Ginette est-ce que vous savez qui était cette Rachel?  
Elle travaillait aussi chez les Mercier.  
Ida aimait beaucoup Madame Mercier. Elle allait la voir  
chaque jour à la clinique, sur sa fin.  
Madame Mercier ne lui a rien laissé?  
Pas qu'on sache. Après vingt ans de service elle pouvait se  
montrer reconnaissante. Ce n'est pas comme vous Madame

34 J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Il Saggiatore, Milano, 2004, pag. 85.

35 H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 74.

Questa corallità di voci, oltre che a confondere al suo interno le diverse identità, tenta ininterrottamente di cogliere l'essenza di un altro personaggio, di definirlo. Ma questo sfugge all'enunciazione e si nega. Il tutto è reso ancora più difficoltoso dalla mancanza dei segnali grafici di battuta, che complica il seguire i dialoghi e il distinguere i personaggi. Si viene così a creare questa voce plurale al cui interno si raccoglie la narrazione, attraverso momenti dispersi e senza localizzazioni precise.

## LA CATASTROFE DEL PERSONAGGIO

*“On est une personne, même en suspens”*

Robert Pinget

Se il personaggio tradizionale è visto come colui che, attraverso la sua presenza, occulta i drammi interiori e che, attraverso la verosomiglianza, genera degli indici ormai cristallizzati che grazie ad un movimento ormai naturale permettono al lettore di creare dispositivi d'inganno, giochi di illusioni, *trompes-l'oeil*, si dovrà al contrario scardinare questi movimenti scomponendoli e lasciandoli aprire lentamente all'interno della coscienza del lettore. Il lettore è chiamato in questo modo a seguire l'autore in una disobbedienza linguistica che rifiuta di sottostare a quelle leggi che impongono dall'esterno un modo d'essere, un soggetto, una soggettività. Lettore ed autore si liberano delle categorie e delle leggi di classificazione che riducono estremamente il soggetto, in realtà molto più ricco di sfumature. Si dovranno, quindi, creare dei personaggi non così facilmente individualizzabili e classificabili. Soggetti sfuggenti e incoerenti appaiono quindi al centro delle narrazioni del Nouveau Roman, che si rivelano quindi “ritratti di ignoti”<sup>37</sup>.

In Bessette i personaggi non sono “a tutto tondo”, complesse interiorità in sviluppo, di cui una dettagliata indagine psicologica potrebbe rendere conto. Sono piuttosto delle figure piatte, altamente stilizzate, quasi interscambiabili.

“Sans faire de grosse erreur, quelqu'un peut accrocher la  
phrase de  
DjeminA à la bouche de BrittA, la phrase de BrittA à la  
bouche de  
DjeminA.

Sans accident. Une bouche en vaut une autre. Un visage en  
vaut un

<sup>36</sup> H. Bessette, *Ida ou le délire*, op. cit., pag. 104.

<sup>37</sup> N. Sarraute, *Ritratto d'ignoto*, Feltrinelli, Milano, 1959.

autre.  
Quand elles se penchent l'une vers l'autre, ce n'est pas :  
BrittA,  
Djemina. Un nez droit, un nez aquilin, un menton court, un  
menton  
rond. C'est l'unique visage sans dessin déterminé.”<sup>38</sup>

L'identità è infatti problematica in quanto vengono meno o restano vaghi gli elementi che ne consentirebbero un'individuazione. C'è carenza di descrizioni dei tratti fisionomici e di informazioni riguardanti l'occupazione, i legami, il passato, la psicologia del personaggio. I protagonisti hanno nomi e astratti volti. Disumanizzati, restano figure scarne. Beckett li rende scheletri in via di disintegrazione, a un passo dalla morte. Confusi e smemorati. “Esausti”<sup>39</sup>, dice Deleuze. In *L'innommable* è il personaggio senza nome, tronco con una gamba sola, a raccontare.

Il *Nouveau Roman* in generale ha assunto una posizione molto critica nei confronti del “personaggio”, considerato come un semplice effetto di una costruzione discorsiva. Il romanzo dei personaggi appartiene ormai al passato, poiché caratterizza un'epoca, quella che celebra l'apogeo dell'individuo. Si apre “l'età del sospetto”<sup>40</sup>, citando Nathalie Sarraute, che fa leva sulla trilogia concettuale di ambiguità, dubbio, pluralità. Si delinea una retorica dell'alterità a livello romanzesco, alla cui base c'è una mancanza di unità identitaria del personaggio, il quale si delinea e si singularizza attraverso un'assenza di coesione ontologica. “QUI SUIS-JE?”<sup>41</sup> è la domanda che ossessiona Désira, la protagonista del romanzo *Si*, che si risponde:

“Moins que rien.  
Moins qu'un billard. Moins qu'une équipe. Moins qu'une  
course”<sup>42</sup>

Una crisi egologica investe il soggetto che ormai vive in disconnessione e non fa più corpo con se stesso. In Bessette, e negli autori del *Nouveau Roman*, a manifestarsi sarà quindi un soggetto vacillante, in sospensione.

Ad essere messa in scena in *Ida ou le délire* è, per tutto il romanzo, un'assenza, una mancanza: l'assenza, la mancanza di un Protagonista, di un Soggetto. È infatti una ragnatela di voci anonime che racconta di Ida ormai morta. L'intera narrazione è quindi un canto funebre per la duplice scomparsa, di Ida e del Personaggio in generale. Nell'ultima pagina si legge:

“La Chose-Ida.

38 H. Bessette, *Materna*, Léo Scheer, Paris, 2007, pag. 17.

39 G. Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, Napoli, 2005.

40 N. Sarraute, *L'età del sospetto*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1959.

41 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 37.

42 Ivi, pag. 12.

Il soggetto di questo romanzo bessettiano diventa oggetto, cosa triste in bocca di tanti sconosciuti. Ida si staglia come protagonista in assenza sullo sfondo di un racconto che la riguarda eppure non la riguarda. Non è né interamente presente, in quanto morta, né però interamente assente, dato che è il centro essenziale della narrazione. Ciò che resta è solo il suo nome.

La sparizione del soggetto è invece, in molti altri romanzi, legata all'impossibilità di assegnare un nome proprio, un nome che rappresenti in modo univoco un unico personaggio, che gli aderisca perfettamente a dimostrazione di un'unità psicologica. Dove non ci sono nomi unici, non ci sono nemmeno referenti unici. Così la Sarraute si limita nelle sue opere a designarli con i pronomi personali “elle”, “il”, “ils”, ispirandosi alla confusione faulkneriana dei nomi dati ugualmente a personaggi diversi e in parte anche eredità dell'anonimo personaggio kafkiano.

L'identità si apre alla decomposizione del sé, assoggettandosi ad un principio di secessione interna. Il soggetto può parlare di sé solo tenendo conto delle innumerevoli parti che lo costituiscono, e che gli impediscono di concepirsi come semplicemente uno. Sotto la definizione di *soggetto*, troppo stretta e limitata per reggere al suo interno la complessità spesso contraddittoria dell'unità, andrebbero invece raccolti tutti i diversi pronomi che coesistono nell'unità stessa. La proliferazione delle identità di un soggetto si traspone letterariamente nella molteplicità di nomi per uno stesso personaggio. La Désira di *Si* è spesso chiamata anche Désire Désirée Désira. Doppia e ambiguo questo nome triplice. Sia quando è lei ad attribuirselo, nella morsa della sua depressione e confusione esistenziale, sia quando è la voce anonima che, nel pettegolezzo continuo, la nomina per affibbiarle giudizi. “*Désire Désirée Désira / Call-girl*”, “*Désire Désirée Désira Enfant Terrible*”, “*Désire Désirée Désira. Millionnaire de rêve*”, “*Désire Désirée Désira. La victime*”.

*Je ne suis pas moi-même mais moins-même* è la dichiarazione propria del personaggio del *Nouveau Roman*, che stenta a riconoscersi come se stesso perché non si percepisce più come un'unità psicologica.

E l'assenza di un centro genera nel soggetto una trasformazione anamorfica, per cui avviene una dilatazione del contorno e una duplicazione del centro. Sempre in Sarraute, per esempio, nel suo romanzo *Enfance*, la narratrice è scissa in due voci, una che racconta e un'altra che analizza.

Nei romanzi bessettiani mancano gli eroi, quelli che popolavano le opere letterarie classiche, quelli che consacravano l'autore che li aveva generati. I protagonisti sono uno schizzo, un abbozzo, una caricatura dell'unico tratto che li definisce.

43 H. Bessette, *Ida ou le délire*, op. cit., pag. 141.

“Étrange drama.  
Absence de héros.  
Nous ne sommes plus à réclamer des héros dans une  
aventure. Un personnage suffit amplement.  
Mais justement même sommaire même réduit il ne parvient  
plus à accorder sa fragile présence.”<sup>44</sup>

Le figure bessettiane non sono eroi. Ma fragilissime presenze. Agiscono ignorando qualsiasi forma di determinazione, cedendo alle proprie parole la definizione del loro mondo. La madre di Lili per esempio è solo il suo attaccamento ossessivo alla figlia. G., protagonista insieme a Dora del romanzo *N'avez-vous pas froid*, è ricondotto solo al suo ostinato non accettare l'abbandono della moglie. Altre macchiette sono Louise e Marcel, la coppia protagonista dell'opera *La tour*, assorbiti interamente dal loro legame assurdo con la ricchezza. In *MaternA* l'istitutrice BrittA, personaggio principale e direttrice della scuola, è sempre e solo la “directrice”, “Di-rec-tri-ce”, “DirectrA”. In *Si* la protagonista è Désira, una donna che, oggetto incessante di pettegolezzi per il divorzio dal marito, si autoriduce ad una sagoma, definendosi costantemente “*Dame seule Trente ans*”, attraverso un epiteto totalmente spersonalizzante, tratto dalla sezione annunci di un giornale qualsiasi.

Anche la depsicologizzazione sistematica delle situazioni dialogate ritmate e musicalizzate, si oppone alle interpretazioni empatiche e d'identificazione del lettore col personaggio e contribuisce a distanziare queste figure che sono quasi esclusivamente dei riflessi degli eroi romanzeschi tradizionali.

I personaggi dei testi bessettiani sono quindi delle semplici silhouette con cui non ci si può più identificare, delle ombre vagamente antropomorfiche che annullano il meccanismo di *finzione* tipico del personaggio romanzesco tradizionale e si fanno invece *funzione*, veicolo di una visione, per cui assumono su di sé alcuni aspetti propri del ruolo del narratore. Superano i confini attribuiti tradizionalmente al personaggio e, in una sorta di ribellione, commentano e interagiscono con il lettore, sfondando la finzione della pagina e attuando un processo di straniamento, teso a mostrare la natura artificiale del prodotto letterario. In questo esempio, il personaggio interviene a contraddire il narratore:

“Une langue aux petites passions.  
Aux passions naines d'un instant.  
Tôt levées, tôt effacées.  
- Pas pour moi, hurle BrittA”<sup>45</sup>

Ci sono inoltre casi in cui interrompe il narratore per fare delle precisazioni, o per giustificarsi

<sup>44</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 242.

<sup>45</sup> H. Bessette, *MaternA*, op. cit., pag. 7.

davanti al lettore. C'è addirittura il caso in cui la protagonista del romanzo, narratrice in prima persona, si solleva dalla pagina per chiedere un parere direttamente al lettore stesso, come in *Si*:

“Ou bien je vais prendre conseil. Multiplier les avis et les  
points de vue.  
Qu'en pensez-vous?  
DOIS-JE ME SUICIDER?”<sup>46</sup>

Bessette lavora, come altri autori del *Nouveau Roman*, alla dissoluzione dell'illusione realista e del patto autore-lettore, mentre sullo sfondo teorico si staglia una problematizzazione della categoria di soggetto e della sua identità. Nel romanzo tradizionale il soggetto è svelato da un narratore onnisciente, è dissezionato psicologicamente, con l'implicazione che ci sia un corpo da dissezionare. In Bessette è sempre presente un io narrante ma perennemente confuso alle altre voci. Non più quindi il demiurgo garante dell'ordine della narrazione, della chiarezza della congiunzione di causa e fine, ma un io lirico quasi indistinguibile, così aderente ai personaggi da renderli quasi suoi prolungamenti e non oggetti opachi dell'istanza narratoriale. La separazione tra narratore e personaggio diminuisce nella misura in cui quest'ultimo non è concepito più come creatura e creazione altamente caratterizzata. Il personaggio è nessuno.

“E in quella testa lì, immobile e dura, potevo mettere tutti i  
pensieri che volevo, accendere le più svariate visioni: ecco:  
d'un bosco che nereggiava placido e misterioso sotto il lume  
delle stelle; di una rada solitaria malata di nebbia, da cui  
salpava lenta spettrale una nave all'alba; (...) Spengevo ad un  
tratto la visione, e quella testa restava lì di nuovo immobile e  
dura, nell'apatico attonimento. Chi era colui? Nessuno. Un  
povero corpo, senza nome, in attesa che qualcuno se lo  
prendesse”<sup>47</sup>

Anche in Pirandello e in Beckett si può trovare questo meccanismo di confusione tra personaggi e autore. La scena in questi due casi più che fungere da supporto convenzionale di una realtà esteriore, diviene luogo di manifestazione della mente stessa dell'autore, ovvero delle immagini che da questa mente scaturiscono. C'è in questi autori un'inedita capacità di raffigurare delle immagini, già separate dalla dimensione vivente in cui maturano, cioè la mente individuale dell'autore-creatore, ma non ancora portatrici della loro piena e convenzionale funzione di “rappresentazioni” del mondo reale. Così queste immagini non possiedono più uno statuto definito e immobile, infatti non rappresentano più una determinata realtà, così come un personaggio di finzione non simboleggia una persona reale, ma allo stesso tempo non sono riconducibili esclusivamente a pure

<sup>46</sup> H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 36.

<sup>47</sup> L. Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, Rizzoli, Milano, 1993, pag. 65.

manifestazioni soggettive della mente fantasticante del creatore.

Nel tentativo bessettiano è proprio il fondersi di romanzo e poesia che permettere un tale spostamento di confine tra personaggio e narratore. Questo processo, assieme alla derealizzazione, all'abbandono dell'illusione referenziale, contribuisce a ribadire la centralità della struttura poetica nell'innovazione bessettiana.

## UNA SCRITTURA AD ALTA VOCE

*“Or ceci seul importe: la puissance et la qualité de la voix”*

Hélène Bessette

La tematizzazione privilegiata del parlare possiede una valenza altamente innovatrice, se si considera che la metafisica occidentale ha attribuito alla parola un ruolo subordinato al pensiero, nel tentativo di immunizzarsi dalla potenza del *logos*. Indicativa al riguardo è la concezione platonica della musica, che deve servire ad accompagnare il canto. Se svincolata dal testo, è da condannare perché inutile.

L'intento di Bessette, come di altri scrittori a lei affini in questa ricerca, è di intendere quindi il *logos* come parola sonora, vibrante, liberata dalla rigida immobilità a cui il linguaggio l'ha ridotta. Una parola “irresponsabile di tutti i possibili contesti”<sup>48</sup>. Una parola che scuota e che apra nuovi spazi. Una parola che, pronunciata, vibri.

La voce va riscoperta come unicità e movimento. Come “ri-animazione del morto orale che è lo scritto”, citando Carmelo Bene. E proprio questa rilevanza accordata alla voce dà ai testi bessettiani un carattere spiccatamente teatrale. E proprio Carmelo Bene, con la sua “voce-orchestra”<sup>49</sup>, sembra vicino alla posizione bessettiana, per l'assoluta scelta della risonanza totale della parola. Egli porta infatti sulla scena una lingua dominata dall'egemonia indiscussa della parola stessa che l'attore trasforma in sovranità della *phoné*: non è più il senso a governare la voce ma il dire, che si fa soggetto e assume nuove forme, nuovi significati, nuove valenze. Ridare vita alla parola separando la voce dal senso.

Bene, attraverso una tecnica antifrastica, ha colpito l'Io scenico, eliminando tutta l'affettività domestica della recitazione per riconsegnarla al mistero della presenza. E se, come afferma lui

<sup>48</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, op. cit., pag. 55.

<sup>49</sup> N. Gambula, *Il gesto fonico dell'attore*, RadioPhoné, 2009, pag. 4.



stesso, “fraseggiare non vuol dire sviluppar concetti, ma vuol dire deconcettualizzare la frase attribuendole una musicalità e una ritmica, un ritmo tutto diverso”, allora il fraseggio non è il concetto, ma la deconcettualizzazione. E nasce immediato il paragone col solfeggio. E proprio al canto si accosta Bene mentre dilata le possibilità espressive della voce, investendo ossessivamente la parola tramite una complessa trama di parallelismi ritmici.

E la drammatizzazione sonora della parola avvia una decostruzione, in cui l'evento sonoro si offre dimenticando l'unità di senso della frase. La *phonè* che si libera della sua funzione semantica come di una pelle vecchia, diventa insensata, irrazionale, avendo sullo sfondo la pretesa del semantico di raccogliere esclusivamente sotto di sé l'intero territorio del senso. In Bene ed in Artaud che pronunciano parole grazie ad una voce potente che riesce ad evocare oltre le parole stesse. E in Bessette, che scrive di voci altrettanto forti anche se ancora mute, anche se ancora solo scritte.

L'idea di anti-rappresentazione che attraversa i lavori di questi autori, decreta la morte dell'illusione, a teatro come nella letteratura. E come dalla fine dagli anni '60 Carmelo Bene, discepolo dichiarato di Artaud, ha decretato il teatro il luogo della lirica, così Hélène Bessette dichiara la necessità all'interno della letteratura del romanzo poetico.

Seguendo la visione di Kierkegaard, pensatore caro sia alla Bessette che a Bene, lo scenario del moderno può essere rappresentato come tragedia dell'informe, dell'indefinito, dell'aperto. Per questo la decostruzione, artaudianamente crudele perché necessaria, diventa deformazione e spalancamento del linguaggio, lasciando così il senso libero nella dimensione del possibile.

Quella di Hélène Bessette risulta essere quindi un'opera “fatta di schegge, di frammenti abilmente mescolati, ma non amalgamati”<sup>50</sup>. È un'opera da leggere e da ascoltare, che permette al senso di colare dalle feritoie della sintassi generate dalle pulsazioni canore. Le parole accostate inaspettatamente, vibrano, riecheggiano, rimbombano e rivocalizzate iniziano a significare. Ciò che caratterizza il logocentrismo metafisico pietrificato, la logica oppositiva e binaria, il primato del significato mentale su quello sonoro, può venir smembrato dal ritorno del vocalico.

Quella che Barthes definisce “scrittura ad alta voce”<sup>51</sup>, già invocata da Artaud, è fonetica e non fonologica, e sfugge all'opposizione binaria di scritto/parlato, subordinando la limpidezza del messaggio alla necessità del godimento di ogni lettera, soffermandosi sulla consistenza delle consonanti e sulla sensualità delle vocali, sul tono e la grana della voce, sui respiri che gli s'accompagnano.

La forza eversiva della sfera acustica è percepita dalla scelta di alcuni autori che hanno annullato l'opposizione tra voce e scrittura, concentrando la narrazione sulla conversazione, sul dialogo, sulla

---

50 R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, op. cit., pag. 108.

51 R. Barthes, *Il piacere del testo*, op. cit., pag. 126.

parola pronunciata, e aprendo così, all'interno della letteratura, una dimensione tutta teatrale, tesa a vivificare il testo. La carenza di intrusioni e commenti del narratore, lascia l'affollarsi e il susseguirsi di voci trasformare il romanzo in qualcosa di molto vicino al teatro, come auspica la stessa Bessette in *Résumé*:

“Ce Roman d'où le théâtre n'est pas loin,  
qui se présente comme une tranche de vie coupée à vif,  
dont la force vient du manque de commentaire”<sup>52</sup>

Le voci di Bessette sono folli e selvagge, rapide.

“Et que disiez-vous?  
On ne dit plus rien.  
On écoute.  
Pour saisir le peu le bref langage les voix rapides.  
Il sont fous. Ce sont des sauvages. On n'en sait rien.  
Simili- folie. Ait de folie.”<sup>53</sup>

### La conversazione

La Sarraute scrive di conversazioni e di sottoconversazioni, scrive di questo contrasto tra i dialoghi colloquiali e convenzionali della borghesia e la vita sottomarina che ci si nasconde sotto. La Sarraute scrive di tropismi e, con questo termine preso in prestito dalla biologia, suggerisce i movimenti istintivi di attrazione e di contrazione, ai bordi della coscienza, che caratterizzano il personaggio e il lettore. Scrive microscopicamente di questi minuscoli atti nascosti, segreti, che non hanno nomi e che sono sentimenti allo stato nascente. La sua scrittura così si contraddistingue per il frequente intrecciarsi di dialoghi e monologhi che attraversano simultaneamente la coscienza dei personaggi.

Henry Green, attivo in Inghilterra dal 1926 al 1952, è un altro grande maestro del dialogo. Conosciuto e citato dalla Sarraute proprio per questa posizione privilegiata che il dialogo assume nei suoi romanzi, imposta le sue opere, che lui stesso definisce come dense ragnatele di insinuazioni, sulla instabile e precaria ossatura della conversazione da salotto. Non c'è indagine psicologica. Non c'è azione. Non c'è tecnica descrittiva. Ma la preminenza del dialogo soppianta quasi interamente le parti narrative. I dialoghi restituiscono la futilità del discorso quotidiano ma, nello stesso tempo, lasciano trasparire i sottotesti, tutto il non detto di ciò che viene detto.

L'attenzione di Green per le ridondanze, le ripetizioni, i non *sequitur*, la vacuità del dialogo è sottilissima e allo stesso tempo poeticamente inventiva.

A lui contemporanea è un'altra famosa autrice inglese, Ivy Compton-Burnett, il cui stile narrativo è

<sup>52</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 191.

<sup>53</sup> Ivi, pag. 243.

altrettanto costituito essenzialmente da dialoghi serratissimi, conversazioni ciniche e brillanti e aforismi fulminanti.

Questi scrittori, come la Bessette, trovano nella conversazione, superando la dimensione convenzionale che può imprigionarlo, il fulcro centrale per rinnovare il romanzo moderno. Nello specifico del caso bessettiano, la centralità della conversazione, in quanto parola pronunciata, è evidente in quanto appare sotto molteplici forme, dialoghi, monologhi, soliloqui e cori.

Va considerato che gli scrittori dagli anni '50 in poi, si trovano davanti ad una frattura intellettuale e ontologica. C'è la rimessa in causa del positivismo, ampliata dalla destituzione progressiva dei dogmi religiosi e delle ideologie totalizzanti. È l'uomo straniero a se stesso, non obbediente più ad una metafisica ridotta alle sue aporie e alla sue *défaillances*. Da qui l'impossibilità di concepirlo ancora come unico fine della narrazione. Il mondo sembra lasciato ad uno stato di enigma, inghiottito dal noumeno stesso. L'interiorità scivola su piani secondari della letteratura, mentre ad essere promossi al rango di soggetti sono gli oggetti, gli spazi, il loro circolare verso l'uomo, e quella dimensione aperta e complicata che è lo scambio tra uomini. Il romanzo si trasforma così nell'esperienza del circostante.

E se registrare col suo “occhio unico e fedele” l'esterno e ciò che accade, è il compito dello scrittore, come dichiara la Bessette stessa nel prologo di *Le bonheur de la nuit*, non sarà certo però con fini imitativi e realistici. Fondamentale sarà invece afferrare la musicalità dei dialoghi, questo “concerto di lamenti”.

“Ces voix mêlées chavirées gémissantes mourantes  
Hurlantes languissantes. Ces voix folles.....  
Non enregistrables....  
(...)  
Ce concert de lamentations.  
Ce n'est que cela.  
Un si vieux concert.”<sup>54</sup>

Il realismo non sembra più in grado di cogliere l'essenza della realtà, perché incapace di sottolineare l'illogicità e l'inautenticità delle conversazioni di tutti i giorni. “Il realismo mi sembra un errore” afferma Georges Bataille nell'introduzione al suo *L'impossible*. La trascrizione del reale deve quindi perdere ogni connotazione naturalista e percorre invece un movimento di trasfigurazione. Si apre la prospettiva di una *mimesis* nuova, non più intesa come imitazione del reale quindi, ma come una ri-produzione verbale capace di tenere di conto i movimenti e le movenze dei grandi sistemi simbolici dei nostri tempi. Anche il linguaggio quotidiano che sottende all'ininterrotta conversazione del mondo contribuisce a creare un effetto poetico, piuttosto che realista. Il linguaggio è effettivamente molto vicino al parlato, ma si trasforma nel gesto poetico. La poesia

---

<sup>54</sup> H. Bessette, *Le bonheur de la nuit*, Léo Scheer, Paris, 2006, pag. 12.

“svalutata, svalorizzata, volgarizzata” che sfigura “l'idea perfetta di Poesia” viene recuperata dall'autrice per “*donner un nouveau souffle à son écriture*”<sup>55</sup>.

Ad impedire all'utilizzo costante del parlato di assumere un aspetto realista, concorre anche l'impossibilità e l'irrealtà dei dialoghi. Questi non vengono riportati aderendo neutralmente alle conversazioni del reale, ma con modalità simili a quelle del Teatro dell'assurdo di Pinter, Ionesco e Beckett, assume forme non credibili e improbabili. Ad esempio una delle più famose opere di Beckett *Aspettando Godot*, è interamente basata su quello che Peter Szondi chiama “dramma conversazione”, ossia quella forma teatrale principalmente adottata in Europa dalla fine dell'Ottocento. Beckett, ad esempio, la sceglie e la usa, ma mira a corroderla dall'interno.

La conversazione è essenzialmente vuota, anche se ininterrotta nel tentativo di riempire l'interminabile e insensata attesa dei due protagonisti. In questa attesa consiste emblematicamente la vicenda di *Aspettando Godot*. Così per Beckett, come per Bessette, trama e vicenda sono ridotte all'osso, insignificanti. Solo l'attesa e un vuoto riempito da discorsi sempre in cerca di pretesti per proseguire ad ingannare il tempo. Un esempio di conversazione bessettiana tesa a colmare il tempo, lo si trova in *MaternA*:

“ATTENTION! ATTENTION!  
ATTENTION! Mesdames,  
Il se pourrait bien que.  
Peut-être qu'aujourd'hui.  
Préparez-vous.  
J'ai l'honnêteté de vous avertir.  
Je ne dis pas qu'il s'agit d'une certitude.  
Mais peut-être faudrait-il.  
Attention mesdames”<sup>56</sup>

### La chiacchiera

L'obbligo che assume la Bessette è proprio il bisogno di minare il linguaggio letterario e la struttura salda e cristallizzata dei *clichés*. Perché “*il serait temps d'arrêter cette comédie des mots*”<sup>57</sup>. Il flusso ininterrotto di parole funge da analgesico in un contesto in cui la solitudine e il silenzio spaventano. Anche in Beckett il monologo insensato e incessante dei personaggi tenta di celare, alla fine, quello che è il vuoto dell'esistenza. È un vuoto che non va visto perché spaventa, e getta la vita nella sua insensatezza.

In *Lili* possiamo leggere l'ammissione di una paura profonda verso la solitudine e il silenzio da parte della protagonista lasciata dalle amiche improvvisamente sola in casa:

55 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 193.

56 H. Bessette, *MaternA*, op. cit., pag. 65.

57 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 179.

“Non mi piace la solitudine, perché la solitudine per me è la notte.  
 Non vivo più. Mi sento morire.  
 Non vedo niente. Non sento niente. Non parlo.  
 Non mi piace la solitudine.  
 E quando nessuno parla sono presa alla sprovvista nel trovarmi senza parole dentro di me. Sono alla sprovvista di non trovare più i miei sentimenti.  
 [...]

E io non sono un'eroina che gioisce alla prospettiva della morte, se si chiamasse Solitudine.  
 Tutto ciò che ha il gusto della morte e del fermarsi mi lascia smarrita.”<sup>58</sup>

Il rifiuto del vuoto, della morte, del silenzio, della solitudine in quanto “*image reportée de la mort*”<sup>59</sup>, trasforma la vita in una dissimulazione ipocrita senza sosta. Nella vita sembra non esserci nulla che contribuisca a “questo slittamento cieco dentro la morte”<sup>60</sup>. Qualsiasi rimando alla finitudine e a tutto ciò che rientra nel suo campo semantico, è una minaccia all'ordine precostituito e al suo funzionamento. È la commedia, a cui si è tenuti a partecipare che non turba e non preoccupa. Abbandonata la maschera, sottrattisi all'ovattata sicurezza del sistema attuale, sistema che è insieme linguistico, sociale, filosofico, politico, s'apre una dimensione sconcertante di possibilità assoluta che permette di “sfuggire al sentimento di vuoto della menzogna”, come dichiara Bataille nella prefazione al suo testo “*L'impossibile*”. Sempre qui si può leggere:

“Fino ad allora non avevo mai avuto questa coscienza chiara della mia commedia: la mia vita data interamente come spettacolo e la curiosità che avevo avuto di arrivare al punto in cui ero, in cui la commedia è così piena e così vera da dire: «Io sono la commedia»”<sup>61</sup>.

Il tema della commedia e dell'affidarsi all'impersonale Si è indubbiamente legato alla dimensione dell'inautentico e in questa direzione le tematiche della Bessette si allacciano alle riflessioni sviluppate da Heidegger nel suo Essere e tempo. La chiacchiera, la curiosità, l'equivoco sono il *fil rouge* degli scritti bessettiani. Il *Man* heideggeriano “che non è un Esserci determinato ma tutti (anche se non come somma), decreta il modo di essere della quotidianità”. E regolando

“Ogni interpretazione del mondo e dell'Esserci ha sempre ragione. E ciò non sul fondamento di un rapporto eminente e primario all'essere delle «cose», non perché disponga di un'esplícita e appropriata trasparenza dell'Esserci, ma per

58 H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 130.

59 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 41.

60 G. Bataille, *Madame Edwarda, Il morto, Il piccolo*, Gremese, Roma, 1981, pag. 51.

61 H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 77.

effetto del non approfondimento «delle cose» e dell'insensibilità ad ogni discriminazione di livello e di purezza. [...] Il Si ha già sempre anticipato ogni giudizio e ogni decisione, sottrae ai singoli Esserci ogni responsabilità. [...] Ognuno è gli altri, nessuno è se stesso. Il Si, come risposta al problema del Chi dell'Esserci quotidiano, è il nessuno a cui ogni Esserci si è già sempre abbandonato nell'indifferenza dell'essere assieme.”<sup>62</sup>

La narrazione corale, ad esempio, come in *Ida ou le délire*, attraverso il chiacchierio ininterrotto delle voci anonime intente a raccontare della protagonista morta, sottolinea proprio la condizione dell'inautenticità che caratterizza il reale e l'esistenza. In questa conversazione futile e banale, che è essenzialmente priva di una comunicazione effettiva, e che in definitiva risulta solo un illusorio confronto, la chiacchiera senza fine del mondo si contrappone al silenzio di Ida, interrotto qualche volta dalla rievocazione della frase pronunciata spesso in vita dalla protagonista. “*Je suis un oiseau de nuit*”. Vera e propria parola poetica agli antipodi della chiacchiera. La parola poetica per essere “*hors et loin de l'imbroglio infâme du réel*”<sup>63</sup>.

La chiacchiera intesse l'esistenza in quanto è l'esorcizzazione della morte come “possibilità della pura e semplice impossibilità dell'esserci” e dell'angoscia che ne deriva. “*Angoisse douloureuse de la forme négative*”<sup>64</sup>. I tratti dell'inautentico derivano da questa volontà dell'esserci di eludere la sua possibilità estrema, nascondendosi nella rassicurante quotidianità e nella confortante mentalità del *Man*, rifiutando tutto ciò che concerne il “*Négative mortel*”<sup>65</sup>, i buchi, gli errori, i bianchi, i vuoti, i silenzi.

“Pas de trous. Pas d'erreur. Pas de blancs. Pas d'infériorité.

Pas de secret. Pas d'échec.

Pas de mort.

C'est donc la vie.

Cette aube douloureuse.

Dominer l'explicable. Maîtriser l'adversaire insaisissable.

Dompter l'erreur. Remplir le silences. Poser des lettres sur les pontillés.

Voici la Vie.”<sup>66</sup>

E l'esistenza inautentica risulta essere per Bessette un riempire i silenzi, un dominare l'inesplicabile, con “*une bouche pleine. Prête pour vivre. Deux lèvres riches. De parole de phrases. / De Verbes*”.

L'angoscia, in quanto situazione fondamentale emotiva, tematizzata all'interno di *Essere e Tempo* da Heidegger, e l'isolamento che l'accompagna, sono dotati di una funzione aprente al mondo e

62 M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1971, in *Heidegger*, Il Sole 24 ore, Milano, 2006, pag. 409.

63 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 64.

64 Ivi, pag. 41.

65 Ivi, pag. 42.

66 Ivi, pag. 42.

rivelano il carattere inaugurale dell'Esserci, perché gli offrono l'occasione e la possibilità di rendersi consapevoli davanti alla propria tendenza quotidiana al decadimento. L'angoscia ci pone direttamente di fronte al prorompere dell'essere in tutta la sua forza.

Concependo la morte come possibilità più propria l'uomo assume se stesso come un continuo poter essere e assume su di sé la responsabilità di fronte alle possibilità finite della sua esistenza. L'esistenza autentica si fa così carico del proprio "essere per la morte". Nella consapevolezza di quest'imminenza, l'esserci si apre alla comprensione delle concrete possibilità poste al di qua dell'ineluttabile fine.

“Come possibilità insuperabile, la morte isola l'Esserci, ma solo per renderlo, in questa insuperabilità, consapevole come con-essere del poter-essere degli altri. Poiché l'anticipazione della possibilità insuperabile dischiude nel contempo le possibilità situate al di qua di essa, essa porta con sé la possibilità dell'anticipazione esistenziale dell'Esserci totale, cioè la possibilità di esistere concretamente come poter-essere totale.”<sup>67</sup>

Più avanti leggiamo:

“La decisione anticipatrice non è affatto un espediente escogitato per «aver ragione della morte», ma è la comprensione che, facendo seguito alla chiamata della coscienza, offre alla morte la possibilità di farsi padrona dell'esistenza dell'Esserci e di disperdere ogni fugace autonascondimento. Inoltre il voler-avere-coscienza, determinato come essere-per-la-morte, non implica alcun atteggiamento di distacco o di fuga dal mondo, ma porta l'Esserci, senza illusioni, nella decisione dell' «agire».”<sup>68</sup>

L'esclusione della morte e del negativo nell'esistenza inautentica è il punto su cui far leva per entrare nella dimensione dell'autentico, abbandonando “l'autonascondimento”.

In *Che cos'è la metafisica?* Heidegger lega essere e nulla in una coappartenenza che non li vede più contrapposti. L'esperienza ontologica originaria dell'apertura dell'essere si mostra sotto la pressione del nulla, superando lo spaesamento dell'Esserci colto nel suo isolamento. L'Esserci, nel suo atteggiamento autentico, deve scoprirsi e rendersi creativo nel modo poetico-pensante. Il contromovimento risiederà nietzschianamente nell'arte.

In questo senso la Letteratura che ripristina ciò che è estraneo e interdetto nel mondo diurno del Bene, del Fare, dell'Ordine, costituisce un esercizio pericoloso perché, su suggestione batailliana, non lascia intatto chi lo pratica, né come scrittore né come lettore. Accanto alla fusione del soggetto e dell'oggetto si trova quella dei soggetti fra loro, esplicandosi in un processo folgorante di

---

<sup>67</sup> M. Heidegger, *Essere e Tempo*, op. cit., pag. 559.

<sup>68</sup> Ivi, pag. 610.

comunicazione, una comunicazione in grado di sfaldare i soggetti, distruggendone i limiti che li circoscrivono e li separano fra loro. E se in Bataille a operare nella direzione di questa sovversiva possibilità di comunicazione, è l'assologia trasgressiva che comprende erotismo, dilapidazione, sacrificio, morte, in Bessette a trasgredire saranno il rifiuto, il silenzio, la follia, con la loro capacità di farsi poesia, e saranno così i punti di destabilizzazione da cui aprire possibili vie di resistenza.

## Il ritmo

Se la narrazione affonda e procede per approfondimenti, enumerando, elencando, aggiungendo elementi potenzialmente all'infinito, il discorso si allarga, si espande. La segmentazione moltiplica i livelli dell'enunciato e attraverso una dilatazione semantica, il senso resta inconcluso ed aperto. Il senso "sarà precario, revocabile, reversibile, il discorso sarà incompleto."<sup>69</sup>

E proprio l'impossibilità di una narrazione, di una *vicenda* tradizionalmente intesa, fa sì che ciascun episodio si aggiunga al precedente senza che questo lo abbia preparato e reso possibile. Tutto sembra ricominciare ogni volta daccapo. Niente preme in direzione di uno scioglimento, non promette un esito. Gli assidui arresti hanno la funzione di rompere la continuità causa-effetto.

Ed è per questo che la narrazione segue un ritmo sincopato, interrotto sempre bruscamente. La frase sintatticamente garantita e tutelata non è più il modello del testo. Questo si trasforma in una colata fitta e potente di parole che fora il discorso, lasciando quest'ultimo in preda all'intermittenza. Così esprime Bessette la necessità che la narrazione avvenga attraverso un ritmo che articoli la frase o che la disarticoli.

*"De même une phrase qui sans être absolument versifiée est articulée sur un rythme. Ou au contraire complètement désarticulée"*<sup>70</sup>.

Bessette adotta una modalità additiva di narrare, attraverso elenchi di qualificazioni, liste di sostantivi, accumulazioni di immagini, cataloghi di elementi eterogenei. Il tutto sfilava davanti agli occhi del lettore. Si ripetono frasi o parole. E i testi ne escono musicali e vibranti, veloci. Quasi ritornelli.

"Le magazine.

Nuit rose. Dimanche. Chouka. Victoire. Folie. Peau royale.  
Clef du sourire. Joie du bleu. Lys d'or. Heures légères.  
Grandes amours. Amours garanties. Joies résistantes. Pour les  
grands et les petits jours. Pour les petites et les grandes  
heures. Pour les rendez-vous de l'aube. Et ceux du  
crépuscule. Rendez-vous avec l'argent. Celui du plaisir dans  
la nuit épaisse. Fantaisie de l'éclairage. Sur la vie qui avance.

<sup>69</sup> R. Barthes, *Il piacere del testo*, op. cit., pag. 76.

<sup>70</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 196.



La vie avance. Tourne. Tourne la page.”<sup>71</sup>

O ancora:

“J’ai eu si peur

ça aurait pu être un accident

un accident

ça a bien failli être

un accident

encore un peu c’était

un accident

j’ai bien cru que c’était

un accident

il n’aurait plus manquer que ce fût

un accident

je vis avec la hantise

des accidents”<sup>72</sup>

E' la stessa autrice che si richiama al Jazz, nel suo appello ad una prosa “lancinante e dolorosa”:

“Dans un monde bruyant angoissé, une phrase qui se fait entendre. Une phrase qui doit être lancinante et douloureuse. Voisine du Jazz. Qui retient l'attention. Cruelle peut-être. Ce qui prouve qu'elle est à sa place.”<sup>73</sup>

C'è godimento nell'ascolto. Innegabile. E il piacere del testo, come afferma giustamente Roland Barthes, annidato nella sfera acustica, ha una funzione eversiva, destabilizzante verso il linguaggio come sistema che produce il soggetto. Il linguaggio poetico, perché libero e immaginifico, lascia al lettore la possibilità di abbandonarsi anche solo al semplice ascolto. Al di là del significato. È infatti il lettore stesso poi a stabilire il senso del susseguirsi delle parole. Le immagini, offerte senza connessioni logiche, suggeriscono. Letteralmente (*sub-* "sotto" e *gerēre* "portare") portano qualcosa sotto di loro. Qualcosa d'implicito e indefinito che giunge informe all'orecchio. La parola poetica abbozza, allude, col tratto indefinito dell'impressionismo.

“Une sorte d'impressionnisme littéraire, de tachisme. De Phonétisme.”<sup>74</sup>

Tutta la scrittura di Bessette è intrecciata e vivificata da questa voce. Il testo poetico respira musicalmente e ritmicamente attraverso la parola. È la voce che si oppone al linguaggio, ai suoi metodi disciplinanti, alla normalizzazione della grammatica e della sintassi. Concepita aristotelicamente come sintomo di un'affezione o in quanto articolazione sonora del significato, la voce è stata da sempre depotenziata perché veicolare e funzionale, strumento del pensiero e del

71 H. Bessette, *La tour*, Léo Scheer, Paris, 2010, pag. 137.

72 H. Bessette, *MaternA*, op. cit., pag. 196.

73 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 195.

74 Ivi., p. 193.

linguaggio. In Bessette riacquista la sua forza. La vocalità emerge in superficie e comanda il senso, essendo esplosa nel significante linguistico. Il principio del suono invade il testo, se ne impossessa, e attraversandolo di parola in parola, di silenzio in silenzio, disorganizza il discorso e la sua egemonia sul processo di significazione.

Con Adriana Cavarero<sup>75</sup> si può affermare che la vocalità semiotica precede, nella sua natura generatrice e destabilizzante, la funzione semantica. E nel momento in cui dalla rigidità controllata del *semantikè* emerge il godimento vocalico, si ha il testo poetico, con la sua potenza innovatrice. Godimento che è luogo prelogico e antilogico, suggerisce Barthes, sede della dissoluzione del linguaggio e della realtà del soggetto linguisticamente e politicamente funzionale.

È il senso a proliferare quando sono i ritmi vocali a intessere il testo, combinando le parole seguendo echi, risonanze, assonanze. Il senso che, molteplice e incontrollabile, permette al testo di sfuggire ad una chiusura totale in un'unità.

Artaudianamente, anche il grido partecipa a questa catastrofe del discorso.

“Dans ce livre je vais employer tous les temps et toutes le  
conjugaisons. Car c’est un grand  
remue-ménage. Les sens dessus dessous. Je vais écrire un  
livre. Quel branle-bas sur des pages. Et  
des pages. Je vais écrire un livre. En criant. Je suis obligée de  
crier. Crier sans arrêt. Bousculade.  
Chahut. Confusion. Bouleversement. Catastrophe. À la  
souffrance. Au monstrueux. Au tout à  
l’envers. Désarticulé. Je ne peux que crier.  
Ça ira vite.  
L’affaire d’une nuit.  
J’écris dans la fièvre.  
Pas de temps pour les fioritures. Temps de guerre. Pas de  
temps pour le joli coeur. Le joli coeur  
de la phrase. Les arabesques. Les ci. Le ça. Les que sais-je ?  
Et que disiez-vous donc.  
On ne dit plus rien.  
On écoute.  
Trêve de bavardage. J’écouterai chanter le monde autour de  
moi.  
Et j’en saisirai le peu le bref langage. La voix rapide et  
incertaine.  
Hurler de peur.  
Angoisse du cri.”<sup>76</sup>

Il grido ha la forza del rifiuto. È l'oltrepassamento dello stadio verbale e della logica discorsiva. Il grido a cui Antonin Artaud tende, libera. E, per separare il teatro dallo spettacolo, per ridare al teatro la sua valenza crudele, l'autore francese sceglie proprio la «stimbratura atroce» della voce e la glossolalia.

<sup>75</sup> A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2005.

<sup>76</sup> H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 45.

Bessette/Désira scriverà un libro, urlando. È tempo di guerra. Non c'è più spazio “per le fioriture”, “gli arabeschi”, “i cuori felici, i cuori felici della frase”. Sarà costretta ad urlare. Nella confusione, nel disordine, nel caos, ascolterà il “cantare del mondo”. Urlerà.

“Après le grand désespoir des mots désordonnés. Des mots à  
la volée. À la millième page du  
roman-fleuve.  
À la mille dixième page du quarante et un millième livre alors  
peut-être  
trouverai-je...  
même pas un mot,  
mais cet instant d'illumination qui dépasse l'intelligence.  
Clarté fugitive et précieuse.  
Minuit. Heure close. Heure noire.  
Dans la chambre à côté un enfant vient au monde.  
À grand bruit.  
Il crie.  
Il vit et il crie.  
L'enfant de guerre naît à minuit. Dans l'ombre nocturne  
opaque.  
Et il crie. Vivre à tout prix.”<sup>77</sup>

La risposta che la scrittrice Désira, protagonista di *Si*, cerca nei libri, viene infine trovata nel grido. E la decisione di scrivere muore davanti alla parola disarticolata del bambino. La sua nascita sembra corrispondere a “questo istante d'illuminazione che supera l'intelligenza”. L'ascolto in questo caso è, per la protagonista, il sentire l'urlo in quanto suono che non corrisponde “a niente di significante nel senso di inerente al segno”<sup>78</sup>. La parola poetica sembra aspirare proprio a questo, all'oltrepassamento dei suoi limiti propriamente verbali.

In questa direzione, le numerose e frequenti ripetizioni, oltre che a liberare il testo dalla consequenzialità temporale e narrativa, gli donano la forma veloce e sinuosa di una melodia, in cui la cadenza e il ritmo, la sonorità delle parole vengono privilegiata a discapito della loro funzionalità significante. Come la filastrocca che accosta vocaboli per la loro sonorità, spesso tralasciandone i significati. Come il gioco che ripete continuamente la stessa parola fino a svuotarla e lasciandone solo lo scheletro sonoro. Oltre all'anafora, Bessette si serve appunto dei *calembours*, i giochi di parole basati su somiglianze di suono che non ne considerano però la significazione.

“Il n'avait pas l'air  
d'une petite ordure.  
Mal abouchée. Mal embouchée. Il n'avait pas l'air d'être un  
débauché.  
Ni d'un ivrogne  
que l'on rapporte ivre morne  
au petit matin borgne.”<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia, 1979, pag. 208.

<sup>79</sup> H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 128.

A invadere la struttura romanzesca dei testi bessettiani e a renderla musicale e poetica, contribuiscono anche numerose allitterazioni e paronomasie, figure retoriche che abbinano due parole simili nel suono ma distanti nel significato. È presente anche l'anacoluto, per cui il senso di due espressioni linguistiche soggioga la sintassi, si libera della sintassi. Nei testi della Bessette spesso non è rispettata la coesione tra le varie parti della frase. È un altro mezzo per raggiungere una rottura della regolarità sintattica della frase. Barthes lo definisce “contemporaneamente rottura della costruzione e punto di partenza di un nuovo senso”<sup>80</sup>. L'anacoluto è inoltre un effetto della mimesi del parlato, elemento fondamentale per l'aspetto vocale della scrittura bessettiana.

Il compito sperimentale della letteratura è di liberare il linguaggio dall'urgenza di significare, servendosi della potenza di queste regressioni, interruzioni, scarti sintattici, ripetizioni, sostituzioni fonematiche, risignificazioni ambigue. Il flusso linguistico si estingue in un balbettio, in un suono infantile, in cui il soggetto e il sistema del semantico invece di fissarlo, si dissolvono.

La parola si libera del semantico e diventa pura voce in grado di richiamare la voce infantile ancora non parola significante, ma il cui senso vibra nel senso musicale del dire.

“Mots hachés. Phrases entrecoupées. (Il faudra donc couper les mots en deux.) Après les phrases. Avec la langue embrassassée des premiers âges.”<sup>81</sup>

## UNA SCRITTURA SILENZIOSA

*“Ha ragione, quel mutismo è assordante.  
È il silenzio delle foreste primitive spinto fino al massimo.”*

Albert Camus

### Strategie del silenzio e dell'assenza a livello testuale

La poesia supera, deborda oltre la cornice della pagina, oltre la comunicazione logico – discorsiva, verso una dimensione figurativa che è luogo e momento dell'evento poetico, in cui giocano il *detto* della parola e in *non-detto* dello spazio bianco, vuoto.

L'autonomizzazione delle parti singole del discorso permette l'affiorare di lacune sintattiche. In una pagina di *Ida ou le délire* compare, circondata dal bianco, ad esempio la breve frase :

80 R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, op. cit., pag. 109.

81 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 242.

“on ne savait rien d'elle”<sup>82</sup>

O sempre nello stesso romanzo, l'unica parola, al centro della pagina, in caratteri maiuscoli:

“ATTENTION...”<sup>83</sup>

In questo isolamento emergono dal flusso continuo del discorso tradizionale, elementi singoli, indipendenti, che oltrepassano il significato normalmente attribuitogli, per schiudersi intorno uno spazio vuoto, non normalizzabile. Lo spazio vuoto degli indocili. Lo spazio aperto dei possibili.

Le numerose ellissi corrispondono sintatticamente al bianco, agli spazi topografici. L'omissione delle parti connettive smembra il discorso, lo stilizza trasformandolo in una lista, un'enumerazione di parole scollegate grammaticalmente tra loro.

I vuoti non sono da colmare, così come vengono interpretati tradizionalmente. Li si nasconde, li si nega, li si allontana. Connotati negativi come il silenzio, la morte, l'assenza, la lacuna, la solitudine, vanno invece accettati, rivelati. Bisogna appropriarsene. Perché “*le blanc est éloquent autant que sont symétriques le noir et le blanc*”<sup>84</sup>. È il flusso del riflusso, sostiene l'autrice poco più avanti. Il bianco si apre sulla pagina a dire del battito e dell'affanno del pensiero al lavoro. È il silenzio in cui si conclude il pensare. È quindi necessario considerare “tutto il mistero del dialogo reale”<sup>85</sup> che sia orale o scritto. E, citando lei stessa Merleau-Ponty :

“Il nous faut considérer la Parole avant qu'elle soit prononcée, sur le fond de silence qui la précède qui ne cesse pas de l'accompagner et sans lequel elle ne dirait rien, davantage, il nous faut être sensible à ces fils du silence dont le tissu de la Parole est entremêlé”<sup>86</sup>

Il silenzio viene accolto al centro della narrazione, proprio in veste di ciò che precede e accompagna la parola, permettendole di dire. Diventa un mezzo per riuscire a liberare il linguaggio.

“Quest'arte ha esattamente la struttura del suicidio: in essa il silenzio è un tempo poetico omogeneo che si incunea tra due strati e fa esplodere la parola, ancor più del frammento di un crittogramma, come una luce, un vuoto, un omicidio, una libertà”<sup>87</sup>

82 H. Bessette, *Ida ou le délire*, Léo Scheer, Paris, 2009, pag.128.

83 Ivi, pag. 74.

84 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 240.

85 Ivi, pag. 241.

86 Ibidem.

87 R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, op. cit., pag. 55.

La lacuna interrompe un *continuum*, che sia esso narrativo, strutturale o stilistico. Un *continuum* che resta artificiale. Un inganno prospettico da denunciare attraverso le distorsioni del gioco anamorfico. Bessette opera in questa direzione. Trasforma attraverso costrizioni ottiche per ottenere le dimensioni autentiche. La realtà appare ordinata, ma illusoriamente. Sarà quindi attraverso una *ultramimesis* che un linguaggio deforme e deformato potrà mostrare ciò che di caotico e disordinato vi viene nascosto. Il linguaggio bessettiano procede in direzione contraria al discorso ordinario. Di omissione in omissione, rivela le fratture del reale in apparenza ordinato.

### DISTRUGGIAMO UN CASTELLO DI CARTE, WITTGENSTEIN

Le ellissi negano l'ordine sintattico del discorso. Lo superano. Approdano in uno spazio letterario in cui tra la parola e il lettore si genera un senso proprio, instabile perché non derivato dalla certezza della grammatica prestabilita, non verificabile, non verificato. Si crea in questo modo una zona del testo che si sottrae alla logica del sistema.

Il bisogno di introdurre spazi muti all'interno della scrittura, è anche un'esigenza intima dell'autrice per rafforzare la sua posizione di rifiuto. Di donna e di scrittrice. È la volontà di sottrarsi a delle condizioni date e preservate, a livello esistenziale e a livello artistico. È il risultato formale di un intento quasi politico, il voler esprimere l'indicibile che è l'annientamento assoluto che caratterizza il mondo dopo il '45. L'autrice si prefigge il compito di descrivere le forme atroci sotto cui si presenta la realtà in questi anni di dopoguerra. Ciò potrà essere fatto solo attraverso un linguaggio adeguato, calcato sul mondo, altrettanto disintegrato e frammentato, vicino ad una retorica dell'orrore, e allo stesso tempo forte per poter giungere a toccare gli individui e a spingerli verso la messa in discussione di ogni cosa.

“Bousculade.  
Chahut. Confusion. Bouleversement. Catastrophe. À la  
souffrance. Au monstrueux. Au tout à  
l’envers. Désarticulé.  
[...]  
J’écouterai chanter le monde autour de moi.  
Et j’en saisirai le peu le bref langage. La voix rapide et  
incertaine.”<sup>88</sup>

Bessette denuncia l'impotenza del linguaggio, la sua inadeguatezza, e ne affronta la limitatezza, tentando di rimediare grazie ai silenzi intrecciati alle parole, per poter creare un nuovo linguaggio che raggiunga ed esprima l'indicibile. Nel romanzo *Lili pleure* ad esempio, la via coniugale è interrotta dall'arrivo della guerra. Bessette per descrivere ciò che l'uomo ha dovuto vivere come

---

88 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 45.

deportato, si limita ad accennare con poche linee essenziali, suggerendo l'indicibile e lasciandolo così abbozzato e sospeso aleggiare sopra la testa del lettore.

“Lui è tornato.  
La testa rasata, le ferite, le braccia penzoloni, la pelle  
imbiancata dall'edema.  
Lo sguardo color sofferenza.  
Lui è tornato.  
Le braccia penzoloni perché non aveva niente da portare  
ovviamente.  
Il suo unico pacchetto, il suo pacchetto più pesante era il  
colore dei suoi occhi.  
[...]  
Non importa chiedergli che cosa ha visto.  
Non ne sa più niente.  
E se ha visto qualcosa, non ne parlerà.  
(è già abbastanza aver visto)”<sup>89</sup>

E allo stesso tempo, questo silenzio ha la funzione positiva di reintegrare la complementarità di vita e morte, e di tutti gli elementi che ne conseguono, tenuti in opposizione inconciliabile dal pensiero dialettico. È un silenzio quindi affermativo, ideale, propositivo, che apre possibilità e speranze.

C'è infine una necessità forte, implicita in questa scelta poetica, attraverso la sua tentata rivoluzione grafica e linguistica, di generare una danza della sintassi svincolata dal corpo scritto concepito come segno morto di significati precostituiti, verso una letteratura autonoma e antiletteraria costituita di parole che grazie al suono si auto-designano e che si rianimano in una dimensione ludica. Numerosi sono infatti i giochi linguistici attuati dalla Bessette per mezzo di allitterazioni e ripetizioni.

La scrittura bessettiana è una *scrittura del disastro* (per usare un'espressione di Maurice Blanchot) contraddistinta dal sapiente utilizzo di strategie del silenzio che, creando spazi indefiniti, liberano il testo dalla supremazia di un unico senso e impediscono al lettore di appellarsi a significazioni prestabilite.

È possibile rintracciare nei romanzi dell'autrice, alcuni specifici espedienti tecnici tesi a creare nella pagine la sospensione del discorso, a generare quindi il silenzio all'interno della narrazione.

La concisione, per iniziare, spezzando il discorso e il suo procedere attraverso farsi brevi e spesso nominali, è una maniera bessettiana di introdurre spazi assenti e vuoti, per poi lasciare che si trasformino in concentrazioni di pienezza. Lo stile frammentato ed ellittico pone il lettore solo davanti a ogni parola, senza fornire appigli né spiegazioni. Ogni termine centellinato è lì, con la sua forza evocativa. Il minimo di parole per suggerire il massimo di senso, ed allargarlo fino a farlo esplodere.

La contraddizione, che raggruppa sotto di sé l'antitesi, l'ossimoro e il paradosso, è un'altra strategia

---

<sup>89</sup> H. Bessette, *Lili*, op. cit. pag.150.

dell'assenza presente nelle opere della Bessette. Quelle citate sono tutte tre figure retoriche che accostano termini reciprocamente escludentesi. Anche questa operazione sottintende un'attività del lettore, un'interpretazione che sopperisca alla mancanza di un senso precostituito. Inoltre, con l'avvicinamento di due opposti, accade che vengano affermati una cosa e il suo contrario contemporaneamente, generando uno spazio di silenzio in cui precipita il lettore.

Gli spazi bianchi che abbondano nel testo bessettiano, lo scandiscono, lo intervallano, lo ritmano. Contribuiscono a strutturare le micro-unità delle proposizioni e l'insieme del romanzo. Spesso indicano cambiamenti di luogo, di tempo o di personaggio. Attraverso questi passaggi fluidi si suggeriscono i mutamenti all'interno della narrazione, senza che vengano espressi esplicitamente. Possono anche sottolineare qualcosa d'essenziale, circondandola di vuoto, andando ad evidenziarne l'importanza e la separazione rispetto al resto degli accadimenti. Mettendo in risalto in questo modo singoli elementi, gli viene conferita una presenza inedite e inusuale, un carattere straordinario di evento.

Inoltre l'altra funzione che rende indispensabili e fruttuosi i bianchi nell'opera dell'autrice è l'introdurre pause significative, dando origine nel testo ad un silenzio creatore e spingendo il lettore a interpretare e soppesare assieme ad ogni parola anche ogni singolo silenzio.

Un altro mezzo con cui Bessette mostra assenze e vuoti nei suoi romanzi, è l'ambiguità che attraversa i suoi testi. Quest'ultima, introducendo spazi d'indeterminazione, provoca un'impossibilità di definire con sicurezza, di riconoscere come chiaro e concluso il senso.

La sovrabbondanza dei dettagli, fornita tramite l'elencazione e la ripetizione, sfocia in realtà in un niente che viene evocato e mostrato. Assieme a questo, riescono ad emergere dal testo anche la sofferenza, la solitudine, la privazione, gli indicibili insomma, reintroducendoli all'interno di un discorso intenzionato ad ometterli dalla dimensione quotidiana e normale.

C'è un altro aspetto molto interessante da sottolineare. Il silenzio assoluto è spesso concepito come raggiungibile solo attraverso la sovrabbondanza, l'eccesso di parole. Soprattutto se questo flusso smisurato appare approssimativo, incerto. Opponendolo in questo modo al linguaggio traditore, il silenzio acquista valore e necessità. Il linguaggio che dice male fa procedere di conseguenza scrittura e storia senza sicurezze né trasparenza, rinforzando in questo modo il silenzio del testo.

L'intera vicenda di Ida e della sua morte viene raccontata attraverso ipotesi, dicerie, commenti, supposizioni che si contrappongono nettamente al silenzio assoluto della protagonista, facendolo risaltare. Come si vedrà in seguito, accade spesso in Bessette di trovare il fronteggiarsi di questi due atteggiamenti opposti, l'estremo mutismo e il parlare eccessivo.

Il silenzio, sembra volerci suggerire la Bessette, si costituisce attraverso la parola, e nella parola



stessa.

La scelta di sospendere il dire, permette alla Bessette di interrompere il discorso denominativo, e con esso la funzione referenziale della parola.

E come auspicherà Marguerite Duras, dovrà nascere una “scrittura del non-detto. [...] Una scrittura breve, senza grammatica, una scrittura di parole sole”<sup>90</sup>.

### **Strategie del silenzio e dell'assenza a livello dell'intrigo**

Il silenzio è presente nelle opere della Bessette anche a livello dell'intrigo. Infatti le trame sono sempre costituite da assenze totali, come nel caso dei romanzi *Ida ou le délire* e *N'avez-vous pas froid*. Nella prima opera, Ida è la protagonista che, come si è già sottolineato più volte, non compare mai direttamente perché morta improvvisamente in un incidente. Resta tuttavia il centro indiscusso della narrazione in quanto il coro di voci che tesse il racconto, parla ininterrottamente di lei.

Anche il secondo romanzo citato, si genera a partire da un vuoto, questa volta costituito dal silenzio assoluto del personaggio principale. Destinataria costante delle lettere del marito, Dora si limita a tacere, esprimendo in questo modo il suo rifiuto di tornare assieme a lui.

Nel paragrafo successivo verranno analizzati più approfonditamente gli effetti di questa scelta stilistica a livello specifico dei personaggi, limitandoci adesso solo a sottolineare come il silenzio delle protagoniste sia essenziale per la struttura stessa della storia. Viene a mancare infatti lo scheletro classico della trama. Scarseggiando le azioni vere e proprie, gli accadimenti così ridotti al minimo, sono per lo più parole. Chiacchiere e commenti nel caso di Ida, frasi scritte per riconquistare, nel caso di Dora. L'intrigo quindi si concentra attorno all'assenza di qualcuno che in fin dei conti risulta comunque essere il personaggio fondamentale. La narrazione procede per approfondimento continuo, e si sviluppa tramite personaggi che sono solamente voci.

Il non-intrigo che caratterizza le opere della Bessette, è frammentato da silenzi per creare dei luoghi indeterminati all'interno del testo, al punto da evitarne una comprensione semplice ed immediata.

### **Strategie del silenzio e dell'assenza a livello dei personaggi**

I personaggi bessettiani sono la negazione dei personaggi classici. Si è già visto nel capitolo precedente, come sia possibile definirli delle sagome, delle identità semplificate. Privati di complessi lineamenti fisici e psicologici, si ritrovano a coincidere con ombre, in quanto totalmente appiattiti e contraddistinti dalla forte accentuazione di un unico specifico aspetto della loro personalità. La loro presenza è fondamentale, in quanto ogni opera solitamente riguarda un'unica

---

90 M. Duras, *La mort du jeune aviateur anglais*, Écrire, Gallimar, Paris, 1993, pag. 71.

protagonista che spicca su uno sondo anonimo e indistinto di comparse.

Citando Virginia Woolf, Bessette sostiene comunque l'importanza di personaggi ben “caratterizzati” all'interno della storia. “*Un bon romancier est forcément bon au théâtre parce qu'il détient le secret du Personnage*”<sup>91</sup>.

Minando il personaggio tradizionale, si avvia il processo di astrazione a cui mira Bessette. Se infatti l'uomo può pensarsi e costituirsi come soggetto attraverso e all'interno il linguaggio, e se i personaggi di Bessette dicendo *io* si riferiscono ad un soggetto che non è più enunciatore di un discorso, saranno quindi le parole stesse a regnare come protagoniste oltre le vecchie significazioni, conducendo il racconto verso un'astrazione letteraria.

Come si è già accennato, i protagonisti bessettiani adottano il silenzio, la parola poetica, la parola folle, come forme di dissenso nel tentativo di sottrarsi ad un ordine di appartenenza. Si trovano infatti contrapposti ad un altro che invece cerca di dominare attraverso un sopruso di parole, attraverso la reiterazione del linguaggio ordinario, condiviso, accettato.

In *Ida ou le délire*, ad esempio la storia è lasciata narrare dalle indefinite bocche e dai loro pettegolezzi.

“Tous ces mots emmêlés. Entremêlés.  
Ces conversations superficielles  
Ces voix artificielles  
Pour expliquer la mort de Ida.”<sup>92</sup>

Le protagoniste cercano di sfuggire a questo controllo verbale, a questa violenza linguistica, delineandosi come indocili all'interno di rapporti di potere. Si sottraggono a quel linguaggio comune, quotidiano, che porge le parole e la lingua come strumenti ed oggetti, a cui non si presta quasi più ascolto, a cui non si dà più peso, trascinate come sono dalla corrente del discorso. Lili, Dora, Désira e Ida, le quattro figure bessettiane che verranno prese in considerazione, si pongono come argini contenitivi all'esplosione del linguaggio di quelle voci troppo impegnate a riempire silenzi per non riuscire a ricordare il valore delle parole.

“Nous, n'attachons pas de valeur aux mots. Nous avons  
oublié à l'instant ce que nous disions tout à l'heure”<sup>93</sup>

L'eccesso di parole-strumento, senza valore e senza peso, nel discorrere di tutti i giorni conduce ad un dimenticarle immediatamente. Per contro, le eroine bessettiane, silenziose, andranno alla ricerca dello splendore trascurato e della grandezza di ogni singola parola. “*Je déferai une à une les pièce*

91 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 223.

92 H. Bessette, *Ida ou le délire*, op. cit., p. 116 – 117.

93 H. Bessette, *MaternA*, op. cit., pag. 56.

*de cet étrange puzzle des mots perdus*”<sup>94</sup>, dice Désira. Le parole impregiate dal silenzio che le fonda, acquisteranno così polisemia, morbidezza, erranza, forza.

“Introdurre o reintrodurre il silenzio nelle parole, scoprirle vuote, scavate, porose, instabili”<sup>95</sup> è ciò che Bessette suggerisce attraverso i silenzi fecondi ed eloquenti dei suoi personaggi.

Nel paragrafo che segue, si fornirà un'analisi più approfondita delle modalità in cui l'atteggiamento di negazione e di resistenza viene messo in atto dalle protagoniste bessettiane.

## IL SILENZIO DELLE EROINE BESSETTIANE COME RESISTENZA

*“Ma le sirene hanno un'arma ancora più terribile del loro canto,  
ed è il loro silenzio”*

Franz Kafka

I personaggi dei romanzi bessettiani tacciono. Resistono e tacciono. Sono donne assenti che tentano di sottrarsi a ciò che l'ordine della vita e del discorso impongono. Incarnano a livello narrativo la poetica della discontinuità e dell'interruzione propria della scrittura della Bessette (le caratteristiche stilistiche a cui si fa riferimento sono state analizzate nel primo capitolo del presente lavoro).

Il loro silenzio genera un *défait* all'interno del flusso continuo del discorso.

“L'héroïne est  
absente./ Absente de Paris. Héroïne par défaut. En fuite.  
Disparue. Morte. (Peut-être.) En tout  
cas non présente.”<sup>96</sup>

Si oppongono al dominio di una voce che cerca di imporsi attraverso una supremazia discorsiva che si esercita spesso sotto la forma esplicita di veri e propri soliloqui. L'onnipotenza verbale viene minata dal silenzio ingombrante, dall'assenza improvvisa delle protagoniste che se parlano, usano parole appartenenti ad una logica ed ad un ordine differenti.

Per evitare il vuoto, e tutti i concetti della stessa famiglia semantica rimandanti quindi alla finitudine stessa dell'essere umano, il linguaggio ordinario è teso a colmare con l'eccesso di parole ogni lacuna oscura, ogni ellisse che gli sfugge. Le eroine bessettiane spingono gli interlocutori apparentemente logofili, ai limiti di quel linguaggio convinto di dire tutto, illuso di poter dire tutto,

94 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 193.

95 P. A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*, Raffaello Cortina, Milano, 1992, pag. 127.

96 H. Bessette, *Garance Rose*, op. cit., pag. 13.

mostrandone l'assurdità.

Il mutismo, l'assenza, rappresentano quindi dei tentativi di rifiutare la normalizzazione di cui i personaggi bessettiani sarebbero facili bersagli. Sono sempre donne infatti che incarnano istanze di disordine, che disubbidiscono, con i loro atteggiamenti indomabili e incomprensibili, con le loro scelte inaccettabili. Sono mogli che nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta azzardano la scelta più inammissibile, divorziano e optano per una vita di indipendenza, con tutte le difficoltà che ne conseguono (l'esclusione, le accuse, le persecuzioni, la depressione, i sacrifici, le categorizzazioni, l'etichette). Sono domestiche che non hanno mai accettato di condividere quel poco di privato che gli spettasse, con le padrone o con le colleghe, conducendo un'esistenza totalmente inaccessibile e estranea a tutti. Sono figlie che cercano una propria strada, a costo di mettere in discussione i confini prestabiliti della famiglia. A queste scelte coraggiose corrisponde un equivalente verbale, una disobbedienza linguistica che culmina nel silenzio inavvicinabile, passando per il riso e per la negazione.

I personaggi bessettiani sono ridotti ad ombre anche per evidenziare che proprio da questa oscurità, da questa scarsità di luce, può partire un movimento che ci allontani all'*horror vacui* del quotidiano, che ci spinga oltre l'ossessione di riempire i silenzi, che ci aiuti ad avvicinarci alle lacune interne alle parole, che ci insegni “ad abbassare la voce”<sup>97</sup>. Le eroine silenziose dei romanzi della Bessette si scagliano tacitamente contro la pretesa di pienezza e contro l'illusione di egemonia di queste voci che si alzano in un eccesso di parole. E attraverso il loro mutismo, minano anche l'idea rassicurante di un'identità garantita e strutturata dal pensiero e dal linguaggio. Per dirlo con la poesia di Virginia Woolf:

“Certe volte non conosco me stesso, né so come misurare,  
nominare e contare i granelli che fanno di me ciò che io  
sono.”<sup>98</sup>

Il silenzio si lega alla sovversione proprio nella misura in cui ogni bianco, ogni vuoto lasciato tra le parole, nelle parole, nei personaggi stessi, coincide con l'infrangere costante di equilibri e il loro nuovo costituirsi, con l'apertura di spazi inediti, capovolgimenti, trasformazioni possibili.

## Lili

Lili è la prima di tutta una serie di questi personaggi indocili. La prima a livello cronologico, infatti *Lili pleure* è del 1953, e la prima ad incarnare anche se anche solo sotto forma di tentativo, un atto di resistenza. Al suo interno troviamo infatti, allo stato embrionale, la volontà di rottura e di rifiuto.

<sup>97</sup> P. A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*, op. cit., pag. 70.

<sup>98</sup> V. Woolf, *Le onde*, Rizzoli, Milano, 1979, pag. 71.

Ancora acerba questa volontà si manifesta propriamente più come aspirazione, come tensione. Lili prova ripetutamente a sottrarsi all'autorità materna, fugge, disobbedisce, per poi tornare a casa, rimettendosi nuovamente agli ordini della madre. Tutto il romanzo si sviluppa in questa forma ciclica che prevede per tre volte l'allontanamento di Lili e il suo successivo rientro. Questa figlia disertrice, reitera continuamente il tentativo di sfuggire all'assoggettamento alla madre e l'incapacità di portarlo fino in fondo. Per un uomo abbandona il tetto materno in cerca di un'indipendenza, e puntualmente assieme al fallimento della storia d'amore finisce anche il desiderio di emancipazione che conduce nuovamente Lili al cospetto della madre. Questo schema è ripetuto tre volte e forse potrebbe continuare all'infinito, in una sorta di beckettiana reiterazione dell'identico.

“Immagine conosciuta.  
Ripresa.  
Quadro senza cambiamenti.  
L'amore è sempre lo stesso.  
Infinitamente simile.  
Similmente uguale.  
Ugualmente identico.  
Identicamente eterno.  
Non lo cambieremo mai.  
Ecco perché questa immagine non cambierà.”<sup>99</sup>

L'insuccesso delle fughe di Lili, e il conseguente rientro, l'allontanarsi per poi trascinarsi nuovamente dalla madre, vengono evidenziati dall'utilizzo frequente dei verbi *fermer*, *rentrer*, mettendo in luce la dimensione fisica di questa soggezione, oltre che la dipendenza psicologica. Nel momento in cui Lili torna, e chiude di nuovo il cerchio, si mostra chiaramente la reversibilità, la debolezza del rifiuto e della frattura che in partenza l'avevano animata. Quella di Lili non è una sottrazione assoluta, definitiva. E nella citazione seguente, è la stessa Lili a riconoscere la circolarità del suo movimento, ammettendo implicitamente anche la natura flebile ed inconsistente della sua volontà.

“è così dice Lili, sono partita e sono tornata.  
Sono andata e sono ritornata.  
Ho tentato. Ma non ero fatta per riuscire.  
Altri forse ci sono riusciti. Non io.  
Non sono fatta per la gloria.  
[...]  
Sono tornata.  
Mi sono allontanata.  
Ho cambiato direzione.  
Ho detto : no.  
Ho perduto la strada della felicità.  
Non potevo essere felice.”<sup>100</sup>

<sup>99</sup> H. Bessette, *Lili*, op. cit. pag. 53.

<sup>100</sup> Ivi, pag. 48.

Le stesse scene, quasi interscambiabili, si ripetono a significare che la protagonista non è cambiata, nonostante abbia cercato più volte di rifiutare la vita a cui era costretta, e anzi appare rinunciataria e rassegnata, vittima di una voce più forte.

Come già accennato in precedenza, esiste uno schema che lega i personaggi bessettiani in un'opposizione che in fondo assume la dimensione del conflitto. Anche nel caso di *Lili pleure* è possibile notare come allo straripamento verbale della madre, che non si limita a parlare per sé, ma prende parola anche a nome di Lili, si contrapponga il silenzio, sia obbligato che voluto. La protagonista infatti si esprime per lo più attraverso monosillabi, o per ripetizione di ciò che afferma la madre. È questa invece che ha il controllo della proprietà linguistica della figlia. La interroga di continuo, ma le sue sono domande retoriche, a cui Lili non risponderà mai.

“-Perché piangi?  
[...]  
Puoi parlare, nessuno ti sentirà.  
Se hai dei segreti, puoi raccontarmeli.  
Chi ci ascolterà?  
[...]  
-Lo so Lili perché piangi.  
Lo so.  
Non hai bisogno di parlare.  
Non importa.  
Ti farà bene.  
Se ti va.  
Taci dunque.  
Non parlare ti prego.  
Non ne vale la pena.  
Ho capito.  
Ho indovinato.”<sup>101</sup>

La madre, nonostante la sua dominazione linguistica, nonostante abbia “l'intelligenza della vita [di Lili]”<sup>102</sup>, nonostante la consapevolezza di autorità e possessione assolute, è costretta a riconoscere il limite che è sua figlia, “il limite senza nome contro il quale viene ad urtare il linguaggio”<sup>103</sup>, trasformata dal mutismo in un nucleo incomprensibile che resta difficile da soggiogare. “E ho un bel cercare, non capisco la tua assenza”<sup>104</sup> si ritrova infatti a dire la madre ad un certo punto. Questo a dimostrazione del fatto che la volontà di sottrarsi c'è anche se non si realizza interamente, e Lili silenziosa fugge e per un lasso breve di tempo, più volte, riesce a rendersi indipendente. E lasciando un vuoto, anche se precario, porta la madre ad ammettere la sua difficoltà nell'afferrare la figlia assente.

---

<sup>101</sup> H. Bessette, *Lili*, op. cit. pag. 23.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004, pag. 130.

<sup>104</sup> H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 60.

E le lacrime di Lili potrebbero essere lette proprio come il desiderio mai assopito di rottura che appunto persiste costantemente, a dispetto dei fallimenti e dell'incapacità di realizzarlo compiutamente.

Il titolo originale in francese *Lili pleure* sottolinea l'importanza delle lacrime ai fini della storia, mentre si occulta, a causa della scelta della traduzione italiana del titolo (lasciato semplicemente *Lili*), quanto sia significativo il piangere per la protagonista.

Leggiamo spesso nel corso del racconto: “Non trattenere questo singhiozzo”<sup>105</sup>, “E ho pianto una lacrima”<sup>106</sup>, “E piange singhiozzando”<sup>107</sup>, “Lili piange. A lui [al marito] non piace veder piangere Lili.”<sup>108</sup>, “E Lili singhiozza coprendosi il viso con le mani”<sup>109</sup>, “Non far finta di piangere. Se qualcuno deve piangere qui sono io piangerò per avere una figlia criminale”<sup>110</sup>.

L'affiorare delle lacrime è l'esternarsi, è l'apparire a livello cutaneo del desiderio di sottrazione che accompagna ininterrottamente Lili, mentre si riconferma l'impossibilità della sua attuazione. Scoppiare a piangere suggerisce una violenza nascosta sotto quel gesto apparentemente innocuo e silenzioso. Implica inoltre una rottura nel senso che avviene un passaggio duro e improvviso da uno stato di malessere implicito ad un altro stato aperto, estroflesso, diretto verso l'esterno. Una materializzazione dunque, anche se passiva, della volontà di frattura. Un getto-gesto. Un'interruzione docile e remissiva che, testimoniando la volontà di rifiuto e di cambiamento, obbliga all'attenzione.

## **Dora**

Dora, protagonista del romanzo *N'avez-vous pas froid*, incarna il rifiuto e la negazione assoluta, delineandosi come la donna assente a cui il marito disperato indirizza le sue lettere. È, come si è già visto, un romanzo tessuto dalle lettere di G. attorno al vuoto lasciato dall'assenza della moglie. Dora infatti tace, delineandosi come bersaglio muto dello sproloquio ossessivo del marito. Si ripresenta la struttura polarizzata della narrazione, che vede il silenzio assoluto contrapporsi all'onnipotenza linguistica. La volontà di G. di dominare Dora attraverso l'uso esagerato della parola, è allo stesso tempo fiducia nell'uso ordinario del linguaggio, volontà di affermarlo grazie ad un disciplinamento verbale, e desiderio di un riconciliamento e di una ricongiunzione con la propria moglie per ripristinare la normalità della sua vita. “*Vivent de la grammaire habituelle./Sont satisfaits des*

---

<sup>105</sup> Ivi, pag. 24.

<sup>106</sup> Ivi, pag. 49.

<sup>107</sup> Ivi, pag. 61.

<sup>108</sup> Ivi, pag. 111.

<sup>109</sup> Ivi, pag. 210.

<sup>110</sup> Ivi, pag. 231.

*mots*”<sup>111</sup> scrive l'uomo. E questo rimando costante alla dimensione linguistica dei valori a cui G. fa riferimento nelle sue lettere, è basato sulla connessione profonda tra la vita in quanto concepita riproduzione d'altra vita e il linguaggio come produzione di significati. Si concepiscono figli e concetti, non a caso. E la generazione possiede sempre la forma della copulazione. La triplice struttura soggetto-copula-predicato fa di ogni suo singolo elemento un organo funzionale alla produzione di significato. Copulare è quindi in entrambi i casi, sia che ci si riferisca al senso grammaticale, che a quello fisico, un reiterare dei significati universali, dei meccanismi prestabiliti ed essenzialmente strumentali a qualcosa d'altro. Dora, con la sua assenza e con il suo silenzio, si sottrae contemporaneamente alla sua funzione di moglie, rifiutando così il ruolo di sottomissione che la normalità le affibbia, e alla funzione di vittima verbale, oggetto della volontà disciplinante dell'ordine linguistico impersonato dal marito. *SCANDALE* è un termine ricorrente nelle lettere di G., sempre preoccupato a preservare l'integrità del discorso, della famiglia, della condotta, dell'esistenza, anche a costo di fingere. E il voler restare all'interno di questo meccanismo, anche se consapevole della menzogna su cui poggia, è ciò che lo spinge a desiderare la salvezza del matrimonio, nonostante abbia un'amante e nonostante sappia di non amare più Dora.

“Si nous avouons la vérité. Ma pauvre Chérie.  
Si nous disons simplement la vérité simple. Tout bonement la vérité.  
Que nous ne nous aimons pas. Que nous ne nous entendons pas. Que nous sommes séparés par des mondes incompatibilités.  
Si nous confessons stupidement. Ma pauvre Dora. Cette toute simple toute stupide toute humaine petite vérité. Pourtant si banale si répandue.  
Si nous prononçons l'infernal mot «divorce».  
[...]  
Dora, c'est le

*SCANDALE*”<sup>112</sup>

G. scrive mosso dalla volontà di normalizzare il comportamento inaccettabile della donna e di farla rientrare quindi all'interno del codice prestabilito e collettivamente condiviso. Dice infatti, rivolgendosi a Dora:

*“Nous sommes pressés. De redonner à la vie sa normale apparence. D'en finir avec la Poésie. De retourner aux grandeurs arrangées.”*<sup>113</sup>. E anche :

“Je fais de moi un enterré vivant  
pour éviter

<sup>111</sup> H. Bessette, *N'avez-vous pas froid*, op. cit. pag. 58.

<sup>112</sup> Ivi, pag. 105.

<sup>113</sup> Ivi, pag. 73.



le scandale.  
Qu'on ne me juge pas honteusement.  
Qu'on ne parle pas de moi à mi-voix. Avec des airs.  
Des points de suspension. des commisérations.  
Des imprécations.  
Autour d'une tasse de thé.  
Tout. Pour échapper au jugement par la Tasse de thé.  
Tout. Pour échapper au Tribunal des petits fours.”<sup>114</sup>

Dora, negandosi, nega la sua adesione ad un ordine a cui non può e non vuole più appartenere. Dora è forte, a differenza di Lili, nella sua posizione di rifiuto e si limita ad infrangere il suo silenzio per dire di no. “*Obstinée dans ton refus ?/ Dans le NON*”<sup>115</sup>. O ancora:

“Tout laisser. Tout abandonner.  
Pour dire.  
Non.  
Pour la liberté du NON”<sup>116</sup>

Anche in questo caso G. critica la scelta di Dora di aver abbandonato tutto, di aver lasciato ciò che una donna non dovrebbe voler lasciare.

Lungo tutto il romanzo, il marito si riferisce alla moglie in termini di assenza, vuoto, silenzio, rifiuto negazione. All'inizio di una lettera la invoca, la nomina addirittura “*Non Dora*”<sup>117</sup>.

“*Je ne supporterai plus. Le regard blanc de ton coeur étonné posé sur moi.*”<sup>118</sup>

E poi:

“*Tu ne reviens pas. Tu ne changes pas d'idée. Tu ne donnes plus ton avis.*”<sup>119</sup>

O ancora:

“*Tu ne veux pas dire oui. J'ai une femme qui ne veut pas dire oui.*”<sup>120</sup>

Troviamo anche:

“Ma femme présente.  
Ma femme absente.  
Plus présente encore par l'absence. Par la position de  
l'absence.  
Par le refus de l'absence. Le non manifesté.  
La réprobation du vide.  
Ta place vide.  
Le silence de ta place inoccupée.  
L'opposition du négatif inscrit en blanc.”<sup>121</sup>

---

114 Ivi, pag. 106.

115 Ivi, pag. 178.

116 Ivi, pag. 78.

117 Ivi, pag. 156.

118 Ivi, pag. 199.

119 Ivi, pag. 157.

120 Ivi, pag. 37.

121 Ivi, pag. 35.

L'assenza caratterizza quindi Dora. Il sottrarsi e il mancare quindi diventano l'occasione attiva per emanciparsi. Da corrodere dovrà essere quindi la triplice figura autoritaria che G. incarna: “il Marito, il Pastore, il Padre”<sup>122</sup>.

E quella che Dora rappresenta è un'ellissi a livello linguistico, infatti il marito anche attraverso l'eccesso di parole, non riesce ad afferrare e a comprendere l'enorme silenzio con cui lei lo costringe a rapportarsi; costituisce inoltre una lacuna anche a livello politico, nel senso che rifiutando di obbedire alle categorie socialmente concepibili, sfugge alla normalizzazione e raggiunge l'affrancamento e l'indipendenza.

“N'importe quelle femme consent à vivre.  
À condition.  
À condition d'élever ses enfants. D'habiter une agréable  
maison.  
À condition de vivre. Des jours intéressants près d'amis  
distingués.  
À condition d'être une honorable mère de famille.”<sup>123</sup>

Ciò a cui Dora si sottrarre è proprio questo modo di condurre la propria vita senza poter scegliere. Quest'obbligo di tenere legati felicità e onore, rispettabilità e famiglia, di sottostare a norme regolatrici e a codici prestabiliti senza mai metterli in discussione. Ciò che Dora rifiuta è proprio il dovere di accettare tutte le condizioni poste da qualcun altro.

Alla fine dell'opera, nella sua ultima lettera, è G. che riferisce indirettamente le uniche parole di Dora, dette in occasione dell'emissione della sentenza del giudice riguardante il divorzio:

*“Tu m'as demandé si nous allions faire un tour au bois”*<sup>124</sup>.

G. rimane sconcertato davanti all'assurdità e all'extra-ordinarietà dell'offerta, che oltrepassa il comprensibile, lasciandolo senza possibilità di inserire la proposta di Dora in una qualche categoria. È G. a questo punto a tacere. A non saper cosa dire o cosa pensare. E il bianco che segue la frase della donna, indica proprio questo limite a cui lei conduce il marito.

Prosegue il testo con l'unica domanda che resta a G. da porre:

*“Est-ce que tu es folle?”*<sup>125</sup>.

E proprio perché, come scrive Foucault, “la follia del folle si riconosceva attraverso le sue parole”<sup>126</sup>, G. reagisce alla proposta inspiegabile di Dora, etichettandola come folle. Un discorso

---

<sup>122</sup> Ivi, pag. 194.

<sup>123</sup> Ivi, pag. 188.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 2004, pag. 6.

folle è attribuito di un individuo folle, non andrà quindi ascoltato poiché nelle sue parole non si potrà rintracciare alcun senso. E infatti G. termina la sua manovra di convincimento epistolare, nel momento in cui decide che ormai la sua Dora è indecifrabile, impenetrabile, e rifiuta di vivere se non alla folle condizione di imbarcarsi per un posto lontano.

Per il marito, totalmente interno al sistema di valori e principi condiviso, è inaccettabile e inspiegabile che Dora ne sia uscita, ponendovisi deliberatamente ai margini e seguendo un assetto inammissibile, dettato dal principio del desiderio. Dora ora incarna l'autonomia e l'anomalia. E propone un giro in barca. Uscendo dal suo silenzio e facendo sua la parola anarchica, la parola senza istituzione né logica. G., per contrapposizione, si auto concepisce come il ragionevole, certo della sua verità, garantita dalla completa integrità del soggetto pensante rispetto al mondo folle che Dora rappresenta. Così conclude G. la sua ultima lettera:

“Et c'est le suel moment où j'ai vu ton mince visage  
impénétrable  
s'animer.  
Ma femme fait de la déficience mentale.  
Elle refuse de vivre. À condition.  
J'embarque pour Tahiti.”<sup>127</sup>

### Désira

Désira in *Si*, romanzo del 1964, incarna la donna che rifiuta d'essere costretta nella definizione di donna, con tutte le restrizioni e gli appiattimenti che ne conseguono. L'identità ridotta a un attributo di sesso. La protagonista ci appare in preda ad una depressione e per questo sotto le cure di un medico subisce una “*remise à neuf. Du bel ouvrage./Manière un peu brutal. Mais il n'y avait pas le choix.*”<sup>128</sup>

Nonostante sia la voce narrante del racconto, è comunque da annoverare tra le eroine del silenzio, perché comunque emerge dalla narrazione un modo di resistere, una *controcondotta*. Innanzitutto il suo monologo genera dei silenzi, delle interruzioni, con strategie sottili come la ripetizione come auto-correzione. Infatti mentre Désira dice e poi si contraddice, mettendo in crisi il suo stesso parlare, crea degli spazi bianchi, degli interstizi in cui il senso si blocca. Quest'incertezza che accosta due espressioni opposte, disarmo. E tramite la tensione che si viene a creare tra le due frasi o parole, emerge una significazione totalmente nuova. Ci si trova in difficoltà davanti all'ambivalenza della contraddizione, costretti da chi parla a sospendere l'emissione di un senso proprio laddove confusione, incertezza e incompatibilità giocano con le parole.

<sup>127</sup> H. Bessette, *N'avez-vous pas froid*, op. cit. pag. 188.

<sup>128</sup> H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 11.

“Un calmant.  
 La vie moderne est trop excitante. Pour les médecins autant  
 que pour les malades.  
 S'il vous plaît.  
 (Pour l'Auteur.)  
 Un calmant. (Pour l'Auteur.)  
 Passez-moi les dragées.  
 Non.  
 Si.  
 Non.  
 Mais.”<sup>129</sup>

Questa incapacità di affermare, quest'assenza di coerenza, sono i tratti che contraddistinguono la protagonista, il cui epiteto durante il corso del romanzo, nonostante lei stessa osservi dei miglioramenti, è sempre lo stesso. Désira la folle.

“ Désire Désirée Désira ne sait plus ce qu'elle fait.  
 ELLE EST FFFFOLLLE...

Où suis-je?  
 [...]  
 Désire Désirée Désira...  
 Ne sait plus ce qu'elle dit.  
 Il y a erreur.  
 FFFFfooleeeee”<sup>130</sup>

La protagonista è trascinata ai margini del mondo, in quello spazio assurdo riservato a chi non sa vivere adeguandosi a tutto. E Désira non è capace di integrarsi in un'esistenza costruita in ogni particolare per una donna degli anni Sessanta. Soffre per questa sua condizione di svantaggio, di dipendenza obbligata. E lei che un uomo non lo vuole, è la folle a cui la vita non può dare nulla. E non le resta che formulare la tua teoria dei Mercanti, disposti ad occuparsi di donne-ombrelli, donne-regali, donne-calzature, donne-cappelli, e resistere per non essere inglobata in questa misera esistenza-bottega.

“Qui suis-je?  
 Une femme.  
 Je ne suis qu'une femme.  
 Ne que.  
 Qui suis-je?  
 Oui.  
 Qui suis-je?  
 Si la question ne se pose plus pour les hommes.  
 Du moins se pose-t-elle encore pour les femmes.”<sup>131</sup>

Désira è un'eroina che resiste proprio perché si sottrae alla normalizzazione e non cede, al caro costo di passare per pazza, alla sottomissione ad un ordine pre-costituito. E si staglia come

---

129 Ivi, pag. 15.

130 Ivi, pag. 190.

131 Ivi, pag. 14.

anomalia, come assenza, come “incidente”, interrompendo il correre “ben stabilito delle cose ammesse conosciute”. E decidendo di non fare l'unica cosa che le sia concessa di fare, dire sì, se ne va. Torna la fuga, annunciatrice di assenza, come resistenza attiva ad una “Supremazia” che include e disciplina.

“Les lourdes voitures sont pour moi si je le veux.  
Je n'ai qu'un mot à dire. Un geste à faire. Je peux dire oui.  
J'ai la permission de dire oui.  
À mon avilissement.  
Que dis-je? Je suis incluse dans la Suprémie. En bonne place.  
Et sans moi la suprématie ne serait pas complète.  
Mon cas social le phénomène que je suis est absolument vital.  
Une pièce, mieux une pièce importante de la vie en marche.  
Allons  
Il aura un accident  
Ce jour  
Quinze août  
Dans le courant bien établi des choses admises connues.  
Je m'en vais.  
Je ne resterai pas plus longtemps dans un endroit suprématique.”<sup>132</sup>

In quanto folle, in quanto sottrazione muta, Désira ha la libertà di uscire dall'uso ordinario del linguaggio come da quello normativo-esistenziale. E per questo fa sua una parola nuova, inaudita, strappata dal senso assoluto e dall'egemonia del significato. È così che alla parola *orange* attribuisce un'accezione tutta sua, legandola al termine *plaisanterie* e all'aggettivo *libre*, e gettandola in questo modo nell'abisso delle possibilità.

“Nous conviendrons donc que le mot «orange» signifie plaisanterie.  
(Nouveau dictionnaire et neuves définitions.)  
Oui mais,  
Orange est aussi la couleur du signallement «libre»”<sup>133</sup>

Désira, la folle nervosa, si offre dissidente, perché decisa a rifiutare la “soluzione Hollywood”<sup>134</sup> e l'“*Happy end*”<sup>135</sup> che ne consegue. È invece una donna che desidera altro e il suo nome Désira si porta dietro quest'aspirazione continua, questa tensione verso altri luoghi. Désira è invece consapevole di voler sfuggire alla condizione di vittima di un qualunque “*Marchand de N'importe Quoi*”<sup>136</sup>, di uscire dall'imbroglio del reale, dalla casa di bambola in cui dovrebbe essere

---

132 Ivi, pag. 135.

133 Ivi, pag. 146.

134 Ivi, pag. 64.

135 Ivi, pag. 8.

136 Ivi, pag. 64.

imprigionata, e lasciar invece spazio alla vita che è fatta anche di dolore, di solitudine, di incertezze, di morte. Da aspirante suicida diventa protagonista del romanzo bessettiano più espressamente esistenzialista, e aggredisce sommessamente l' "*Humanité livide. Vous êtes folle. Madam' êtes-vous folle?*"<sup>137</sup>. L'ambivalenza che il francese offre, regala questo sottile passaggio dalla domanda che Désira pone all'umanità, all'accusa che l'umanità stessa rivolge alla donna. S'apre così uno spazio bianco, un silenzio sospeso, in cui l'opposizione di sue modi diversi di esistere genera una interruzione di senso. In questo sottrarsi muto, in questi attacchi apparentemente disarmati, risiede tutta la forza di Désira, la forza del desiderio che decostruisce, destabilizza, conduce oltre l'ordine assoluto verso possibilità altre.

## Ida

Ida è la protagonista del romanzo del 1973 *Ida ou le délire* ed appartiene alla famiglia delle eroine indocili bessettiane per eccellenza, in quanto la sua assenza è estremizzata dal fatto che sia morta, e perché resiste e sfugge alla volontà di coglierla in quanto oggetto. Grazie al suo silenzio assoluto, Ida nega la possibilità di venir ridotta al "*La Chose-Ida*"<sup>138</sup>. Anche se morto, questo personaggio resta imbrigliato all'interno del discorso che vorrebbe possederlo e oggettivizzarlo definitivamente. La domanda che ricorre nel testo riguarda proprio l'identità di Ida, sfuggente e incomprensibile da viva, inavvicinabile e proibita da morta.

"Ida  
 Ida  
 Qui étiez-vous?  
 D'où étiez-vous?  
 Et comment se fait-il?  
 On voudrait savoir maintenant.  
 Tout savoir  
 de Ida  
           Et,  
                           on ne saura rien  
 tandis que  
                           «sa bouche glacée  
                           sourit par instants»  
 On n'a pas parlé lorsqu'il était temps."<sup>139</sup>

E proprio sottraendosi, negandosi, Ida riesce invece a invertire il rapporto di forze. Una passività che diventa resistenza attiva. Il verbo tacere rappresenta un rifiuto.

"Ida non interrogée se taisait.

<sup>137</sup> Ivi, pag. 9.

<sup>138</sup> H. Bessette, *Ida ou le délire*, op. cit., pag. 141.

<sup>139</sup> Ivi, pag. 129.

Elle se taisait aussi quand on l'interrogeait.  
Car on lui a posé une question.  
Très hermétique. Très fermée. On ne pouvait rien tirer d'elle.  
(Défaut.)<sup>140</sup>

La morte di Ida è una lacuna davanti a cui si agita un vociare ininterrotto nello sforzo di occultare ciò che quella scomparsa rappresenta, e di riempire il vuoto lasciato. La folla anonima che si contrappone a Ida, infatti, cerca di proteggersi dalla presenza improvvisa e incomprensibile della morte, attraverso il flusso linguistico e attraverso la parola rappresentativa. Spaventoso è questo confronto forzato con la morte, a cui tendenzialmente il Si, questa voce indistinguibile e multipla, sfugge. Infatti il coro che porta avanti la narrazione, genera una conversazione ininterrotta e frenetica che impedisca l'affermarsi del vuoto e scongiura la raffronto con la morte e la solitudine. Anche in questo romanzo, si ripresenta la struttura polarizzata costituita dalla carenza di parole, dalla predominanza dello spazio vuoto lasciato a tacere da un lato, e dall'altro invece dall'eccedenza del discorso, dall'impossibilità del silenzio.

Ida, presenza in assenza, eroina ellittica e muta, interrompe e destabilizza l'universo borghese e i suoi valori e le sue certezze. Il suo silenzio oltraggia il discorso inarrestabile di quella voce molteplice. E con la forza della parola poetica, l'unica che proferisce, fa implodere il linguaggio ordinario basato sull'imitazione e sulla rappresentazione.

“L'enfant-Ida. Ou le Poète-Ida.  
« Je suis un oiseau de nuit. »<sup>141</sup>

Ida infrange attraverso l'enigma, la metafora poetica, l'ordinarietà del linguaggio quotidiano che pretende di normalizzarla e inserirla nel proprio sistema e nelle proprie categorie, per esorcizzare tutto quello che lei di occulto e negativo porta con sé. E così la definisce lugubre, inquietante, sinistra.

“Les oiseaux de nuit. Ces parasites. Ces infirmes. Ces  
secondaires.  
Ceux qui n'ont droit qu'à l'obscur.  
Ceux qui sont là et qu'on ne voit pas.”<sup>142</sup>

Ida è la folle “cosciente del suo stato intollerabile”<sup>143</sup>, esterna alla norma e che non segue i principi costitutivi del linguaggio rappresentativo. Destituendo così il senso del linguaggio, Ida sfugge alla riduzione a puro riflesso di una cosa e avvia una dialettica, uno scontro che condurrà gli altri

---

140 Ivi, pag. 59.

141 Ivi, pag. 110.

142 Ivi, pag. 111.

143 Ivi, pag. 140.

all'impasse, all'incapacità di comprenderla e di definirla.

Il riso che caratterizza Ida assieme alla parola poetica, è un'altra arma per riaffermarsi come negazione assoluta. È un riso incomprensibile e insensato.

“ À la question posée. Aux lancinantes questions que l'on  
posait, elle se taisait, ou riait.  
Se taire. Et rire.  
Inquiétante Ida.  
Et les mots pourquoi sont-ils faits?  
Ida Ida les mots vous effrayaient- ils à ce point?  
Rire....RIRE...  
Agaçante. Finalment.  
À cause du rire.”<sup>144</sup>

E il ridere che la rende ancora più estranea agli altri, le permette di distanziarsi ed uscire dalle condizioni indiscutibili a cui invece vorrebbero relegarla le voci che la narrano. Come scrive Virginia Woolf, “C'è qualcosa in me che li consumerà interamente. Il mio riso li farà contorcere sui loro sedili; li scaccerà via ululando davanti a me”<sup>145</sup>. La risata ha infatti la forza dissacratoria di negare profondamente e di lasciare interdetto l'altro, di ristabilire inoltre l'asimmetria di potere.

Ida capovolge con la mostruosità, il silenzio, il ridere folle, la sua condizione di serva, di cosa triste, di automa, di “*poupée à clef mécanique*”<sup>146</sup> con gli occhi sempre a terra, e diventa l'eroina trionfante che mina l'ordine circostante.

“Ida triomphe.

Dans le silence de sa tombe sans  
fleurs. De son passé sans fleurs.”<sup>147</sup>

Questo trionfo consiste proprio nel far diventare il silenzio, l'assenza negazioni assolute, davanti alle quali cede qualsiasi tentativo di normalizzare e definire, e di controllare. Ida incarna la resistenza silenziosa di tutte le protagoniste bessettiane e ne rappresenta la somma perfetta ed esemplare.

“L'héroïne considérable. Donc supérieure.  
Qui riait avec nous.  
Riait plus fort que nous.  
Qui ne pensait rien.  
Quand nous pensions.  
Ida triomphe.  
Dans le silence de sa tombe sans fleurs. De son passé sans

<sup>144</sup> Ivi, pag. 9.

<sup>145</sup> V. Woolf, *Le onde*, op. cit., pag. 60.

<sup>146</sup> H. Bessette, *Ida ou le délire*, op. cit., pag. 10.

<sup>147</sup> Ivi, pag. 15.



fleur.  
Face aux pensées multiples à facettes bariolées bavardes  
de ce qui se trompent et qui ne meurent pas.”<sup>148</sup>

## L'AUTOREFERENZIALITÀ DELLA SCRITTURA

*“La sua scrittura non è su qualche cosa, ella è questa cosa stessa”*

Samuel Beckett

L'esigenza di rinnovamento della Letteratura, comune a molti autori contemporanei alla Bessette, attacca anche ciò che di più costitutivo ha la Letteratura, il contenuto. Questa trasposizione del contenuto della scrittura alla scrittura stessa, conduce come mai nella storia della Letteratura ad un punto di innovazione importantissimo. Non c'è più un Soggetto, nel senso della pittura e della filosofia, né contenuto e né significazione. C'è solo da dire del fallimento del dire. Sono i fondamenti stessi della Letteratura ad essere minati, attraverso la dichiarazione dei procedimenti tecnici, l'esplicazione di tecniche e regole di composizione, disincantando sistematicamente la credenza del lettore nella narrazione. L'esordio dell'*Innommable* è costituito da domande che sono filosofiche e tecniche insieme. “*Comment faire? Comment faire?*” si chiede anche Molloy. E questi interrogativi si trasformano nel contenuto stesso della scrittura, per convertire l'échec nel risultato del progetto letterario portato avanti da Beckett.

Questo bisogno di colpire la Letteratura alle sue fondamenta, si accompagna all'esigenza di denunciare i limiti del linguaggio attraverso il linguaggio stesso e riguarda molti degli autori emersi nella Francia tra gli anni '50 e '60. L'autoreferenzialità nelle loro opere è costante e spesso dichiarata. Nel suo saggio *Il romanzo come ricerca* (e il titolo sembra già eloquente), Butor sostiene l'urgenza per gli scrittori e per la letteratura di interrogare il romanzo, per renderlo forte e importante nella sua triplice funzione di “denuncia, esplorazione, adattamento”<sup>149</sup>. Afferma ancora che “il romanzo tende naturalmente e deve tendere alla sua propria delucidazione”<sup>150</sup>.

Un altro grande protagonista del *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet dichiara nel suo *Pour un Nouveau Roman*, che sarà il romanziere, in un'epoca della finzione, a trattare lucidamente i problemi della scrittura e questo continuo interrogarsi stimolerà la creazione, senza sterilizzarla.

L'autoreferenzialità appartiene alla letteratura moderna perché questa viene ora concepita come autonoma e differenziata dal resto dell'esperienza, come “sistema chiuso” per dirla con Barthes.

---

<sup>148</sup> Ivi, pag. 14.

<sup>149</sup> Michel Butor, *Repertorio*, Il saggiatore, Milano, 1962, pag. 13.

<sup>150</sup> Ibidem.

I vincoli stessi offerti alla fruizione e alla produzione letteraria (e artistica, più in generale) sono frutto delle proprie dinamiche interne alla letteratura.

Gli autori ricorrono ad espedienti per riflettere sulla letteratura nel romanzo stesso. I protagonisti di molti romanzi scrivono romanzi, c'è chi scrive lettere e chi invece compila quotidianamente diari. In *Ritratto d'ignoto* della Sarraute, il narratore è allo stesso tempo un aspirante romanziere alla ricerca di storie, personaggi e nuove modalità narrative. Ne *L'impiego del tempo*, come si è già visto, Jacques Revel tiene un diario riportando gli avvenimenti e valuta continuamente come debba procedere in questa stesura.

La metafora del mondo, della vita come libro, conduce alla autometaforicità testuale, che fonde e confonde lo spazio testuale e la spazialità testuale. In Bessette si moltiplicano le espressioni che sovrappongono la dimensione esistenziale a quella letteraria. In *Si*, leggiamo come le azioni vitali da compiere siano in fondo anche verbi da coniugare. E anche la domanda relativa al *perché*, al senso di questo affacciarsi e applicarsi nello svolgere, atti o esercizi, resta ambigua e bivalente.

“Vivre s'éveiller manger aimer dormir mourir.  
La liste s'allonge des conjugaisons vitales.  
Se lever travailler se coucher.  
[...]  
L'exercice de conjugaison est terminé.  
Mais pourquoi avait-il commencé?  
Sans pourquoi.”<sup>151</sup>

Di riflesso, anche la morte potrà “*court de page en page*”<sup>152</sup>. La morte è quindi la parola fine, davanti alla quale la protagonista di *Si*, intenzionata a suicidarsi, dovrà trovare il coraggio.

“Le courage de le dire.  
Le courage de l'écrire.  
L'aurai-je avant le mot fin?”<sup>153</sup>

La topografia è tipografia. La messa in pagina è una messa in scena. E la pratica mimetica si scopre ad interrogare il suo agire, nel suo apparire doppia; proprio perché su un oggetto (il libro) è caratterizzato dal concetto di rappresentazione. La rappresentazione della rappresentazione determina così una mimesi di secondo grado, e mette quindi in evidenza l'artificialità e la fragilità dell'illusione referenziale.

Il procedimento indiziario, ossia lo svilupparsi della narrazione per ipotesi, contraddizioni, re-iscrizioni di uno stesso fatto, contribuisce a sfatare l'illusione della finzione romanzesca. *Ida ou le*

---

<sup>151</sup> H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 40.

<sup>152</sup> Ivi, pag. 147.

<sup>153</sup> Ivi, pag. 19.

*délire* è un romanzo che sfrutta questa modalità di raccontare la vicenda di Ida, attraverso dubbi e contraddizioni di innumerevoli e irriconoscibili voci. Lo svolgimento del racconto e le immagini che ne fuoriescono sembrano quasi collocarsi al di fuori di tutti i valori della verità comune. E in questa dimensione ambigua è collocata la chiacchiera, la parola pettegolezzo, questo costante rumore vicino al mormorio. A partire da una *fabula* coerente, è la costituzione di un senso a venir contraddetta, cedendo al racconto la possibilità di fondarsi su altre basi. Il ripetere tutto per rinnovare tutto.

La scrittura appare quindi un gesto al quadrato, che celebra l'importanza dell'operatività su quella dell'opera.

Anche in altri romanzi di Bessette sono numerosi i passaggi metaletterari, soprattutto quelli in riferimento alla natura del linguaggio. In *N'avez-vous pas freud* il protagonista G. ad esempio, è un uomo che scrive ininterrottamente lettere alla moglie Dora che lo ha lasciato e, disperato, potrebbe rappresentare la figura dello scrittore in crisi. Ma non c'è un aspetto allegorico. Piuttosto, si può dire che il problema del linguaggio appartiene alla *fabula* stessa, alla storia.

“Quels mots avancer? Comment tenter la conversation?”<sup>154</sup>

E' ciò che si chiede il protagonista- scrittore. E nella supplica costante e nella sfiancante manovra di convincimento che G. porta avanti attraverso una corrispondenza univoca (non vengono riportate infatti le risposte della moglie all'interno del romanzo), l'uomo- scrittore è alle prese con i propri modi espressivi e i loro effetti, il cui fallimento rivela la fallacia di tutto un sistema che egli rappresenta. In veste di pastore, di padre e di marito G. costituisce l'emblema della parola ufficiale, quella che tutela gli automatismi rassicuranti, quella a cui Dora vuole sottrarsi. La critica del linguaggio attraversa l'opera intera ed è sottolineata dalle numerose espressioni utilizzate da G. riferite ad elementi linguistici.

“Pris entre deux phrase. Entre deux grammaires”<sup>155</sup>

O ancora:

“Te revoir avant le mot PARTIR”<sup>156</sup>

Indistinguibile il piano della rottura che Dora causa, linguistico ed esistenziale insieme.

G., consapevole complice, rappresenta il punto limite in cui la menzogna del linguaggio mostra le

---

<sup>154</sup> H. Bessette, *N'avez-vous pas freud*, op. cit., pag. 13.

<sup>155</sup> Ivi, pag. 82.

<sup>156</sup> Ivi, pag. 7.

sue faglie, “la debolezza delle parole che si sono rivelate false”<sup>157</sup>, ma a cui non è pronto a rinunciare tanto da non far altro che tentare di convincere Dora a rientrare a far parte.

“Moi, l'homme (homme de l'attitude) pour le bien de mon  
foyer de mes enfants, d'adopter une certaine façon d'être.  
L'attitude de l'erreur envers moi-même.  
L'attitude qui seule satisfait mon entourage.  
L'attitude mensogère.  
Mon entourage. Est pour le mensogne. Contre la vérité.  
[...]  
j'emploierai donc tous les argouments pour sauver cette  
propice attitude à laquelle je crois.  
[...]  
Dora si tu veux vivre près de tes enfants il faut vivre près de  
moi.  
La Famille ne se détaille pas.”<sup>158</sup>

Questo sconvolgimento esistenziale si manifesta fisicamente nella frase. Il protagonista cerca di rimettere insieme i frantumi della sua vita e allo stesso tempo di ricostruire la frase tradizionale. Come se riuscendo a formulare di nuovo frasi normali, G. potesse riavere Dora. Ma il tentativo fallisce e subentra di nuovo la grammatica balbuziente.

“Voici ma phrase de mari:  
*Seules la foi et le mariage savent rompre una solitude. La foi  
par Dieu nous unit à l'Humanité, le mariage par l'amour  
construit la famille. Un homme et une femme prennent  
initialment une décision qu'ils renouvellent sans cesse (mes  
lectures confirment mes opinions que je découvre  
heureusement justes).*  
Mais tu n'as pas la foi.  
Tu es sans Dieu.  
Tu n'as pas plus le mariage.  
Tu es sans mari.”<sup>159</sup>

La frase di G. va alla deriva, assieme allo sforzo normalizzatore che attua continuamente nei confronti dell'assente Dora. E G. non capacitandosi di questo disfacimento del sistema sintattico ordinario e non accettando questo balbettio a suo avviso incoerente e inadeguato, si riferisce alle sue lettere in termini di vomito, pianto, grido, considerati enunciati esclusi dal dominio del linguaggio.

“*Ce cri que j'étouffe./ Que personne ne doit entendre*”. “*Jusqu'à quand balbutierai-je ainsi?*”.

A riaffermarsi è il romanzo poetico su quello tradizionale, nonostante i tentativi di resistenza della scrittura di G., che difende la sua aderenza al conformismo sociale e linguistico. G. è consapevole, nonostante i suoi sforzi in direzione contraria, che dalla partenza di Dora “*demain sera sans phrase*.”

---

157 Ivi., pag. 22.

158 Ivi., pag. 65-66.

159 Ivi., pag. 14.

*Sans littérature*". Sa che domani "*sera silencieux*"<sup>160</sup>.

La Letteratura scopre la sua struttura come "struttura del suicidio", mostrando che dopo la disintegrazione del linguaggio s'apre il silenzio della scrittura. Autori come Rimbaud, Mallarmé, alcuni surrealisti, Beckett, Blanchot, Bataille scrivono proprio in direzione dell'immobilità e del silenzio. Un canto del cigno della Letteratura che consiste proprio nel paradossale obbligo di esprimere che non c'è niente da esprimere, parafrasando Beckett.

## VERSO L'ASTRAZIONE

*"Un mouvement s'opère.*

*Il s'agit comme en Peinture, de passer du Figuratif à l'Abstrait"*

Hélène Bessette

Se negli autori contemporanei a Bessette, e a lei vicini in questa spinta verso un *Nouveau Roman*, l'abbandono del piano propriamente referenziale genera un'astrazione della scrittura, nella direzione però di una coincidenza tra autoreferenzialità e metaletterarietà, i testi bessettiani (assieme a quelli beckettiani, a mio avviso) non perdono la capacità etero-enunciativa e di estroflessione della parola. Bessette ottiene una scrittura astratta che non si limita ad avere come oggetto ai procedimenti della scrittura in sé. Infatti continua anche stilisticamente per sottrazione, fino a giungere ad un raffinamento delle capacità espressive stesse e ad un'astrazione di vari aspetti della scrittura. Oltre a coinvolgere la trama e il contenuto, l'astrazione in Bessette arriva fino a toccare la voce narrante, lasciandola totalmente disincarnata e impossibile da attribuire ad un personaggio specifico. Il romanzo, nella sua essenzialità di linea testuale, senza paesaggi o decorazioni, viene a coincidere proprio con questa voce.

"Roman sans paysage.  
Pas de décor.  
Pas de temps de décorer.  
Sans décoration.  
[...]  
Dans le roman sans paysage:  
1 personnage.  
C'est l'histoire à  
1 personnage.  
C'est un roman  
mono,  
auto."<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Ivi, pag. 10.

<sup>161</sup> H. Bessette, *MaternA*, op. cit., pag. 10.

Rintracciando alla base della definizione di una poetica dell'astrazione, la distinzione tra un atteggiamento antimimetico e un atteggiamento antfigurativo, è possibile delineare l'originalità dell'opera Bessettiana.

I romanzi antimimetici sono caratterizzati dalla presenza di procedimenti autoriflessivi, riguardanti l'agire stesso del romanziere, le sue tecniche e le sue finalità, e l'instabilità nei confronti delle forme e delle immagini della narrazione, che sono costantemente messe in discussione. A questo livello di astrazione si fermano gli autori che nella stessa Francia di Bessette, muovono verso una Letteratura nuova e innovativa.

A ciò si aggiunge, nei testi bessettiani, il ricorso ad un'altra modalità di astrarre letterariamente. L'abbandono del patrimonio figurativo tradizionale implicito nella lingua letteraria e in quella quotidiana, e l'abbandono dell'articolazione sintattica, condurranno ad una letteratura che si esprima per impressioni e per astrazione. Quest'ultima, allora, si pone come una possibilità ulteriore, un estremo e più radicale tentativo rispetto alla realizzazione del romanzo nato dalla crisi del modello naturalista e teso a negare e a rovesciare in grottesco la volontà stessa di sopravvivenza del romanzo, soprattutto nelle sue forme più ingenuamente pseudo-naturali. Ciò che va superato è il romanzo-natura, che accoglie e affina gli stereotipi condivisi della cosiddetta "realtà", attraverso una parola naturalista. Questa non ammette nessuna variazione di significato, designa una cosa e una sola e le associazioni sono estremamente vincolanti. All'opposto si trova invece l'astrazione, per cui la parola ammette un'ampia variazione di significato e i suoi contesti d'uso sono privi di restrizioni. Autori come Bessette e Beckett, praticamente unici, o comunque sicuramente tra i primi, nel panorama letterario contemporaneo, scelgono proprio l'astrazione assoluta come fine della Letteratura. Fine come termine e morte di una certa Letteratura; e fine come scopo, come tensione verso una nuova Letteratura. È l'esigenza di rinnovare un'arte che si percepisce come inadeguata nei suoi mezzi e metodi d'espressione, arretrata rispetto alle conquiste ottenute dalle altre arti già messe in discussione e in continua sperimentazione.

Beckett a riguardo scrive nel 1937:

“La littérature est-elle la seule à rester en arrière sur le vieux chemins que la musique et la peinture ont depuis si longtemps désertés. Y a-t-il quelque chose de sacré, de paralysant, dans cette chose contre nature qu'est le mot, quelque chose qui ne se trouverait pas dans les matériaux des autres arts? Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la 7<sup>a</sup> Symphonie de Beethoven.”<sup>162</sup>

---

162 S. Beckett, *German letters of 1937*, cit. in P. Casanova, *Beckett l'Abstracteur*, Seuil, Paris, 1997, p.148.

Lo scrittore si chiede quindi se la causa del ritardo della Letteratura sulle altre arti possa essere rintracciata in qualche cosa di sacro, di paralizzante all'interno della parola stessa, qualche cosa che non possa essere trovato nel materiale delle altre arti. L'impresa di dissoluzione della parola, in quanto materiale specificatamente letterario, si snoda attraverso un'inversione del rapporto che la letteratura intrattiene da sempre con il linguaggio, sia nella modalità strumentale che in quella esteta.

Similmente si ritrova nel manifesto letterario della Bessette del 1957 un'accusa alla Letteratura che prevede un assalto alle parole, grazie a cui s'offrirà la possibilità di creare del materiale letterario inedito. Introducendo nuovi usi delle parole e della sintassi, si strapperà il legame devitalizzato che incatena la parola alla significazione. “*Et retournerai aux surprises de l'enfance. Réapprenant à parler. Le mot à mot.*”<sup>163</sup>. Si tratterà quindi di riabilitare le parole, dotandole di una forza nuova.

Il rapporto con gli oggetti e con il linguaggio sarà caratterizzato dalla separazione. Non sussisterà più un legame tra oggetto e funzione e tra parola e significato. Quello con le parole è un rapporto delirante, in quanto non più corrispondente al modo normale in cui si è sempre esperito il linguaggio. È separazione del significante e del significato. È *délire* (delirio) e *déliar* (slegare), gioco di parole della Gendron<sup>164</sup>, creato per indicare proprio questa duplice capacità del linguaggio letterario (beckettiano in quel caso, bessettiano in quest'altro) di delirare, slegandosi ed uscendo dalla norma.

Il progetto bessettiano di una letteratura autonoma, si articola sulla liberazione della letteratura stessa dagli imperativi della rappresentazione, lasciandola obbedire invece al principio della combinatoria degli elementi che hanno spezzato le linee col reale, e sulla creazione di una sintassi letteraria inedita, che è poi in fondo lo smantellamento proprio della sintassi.

L'astrazione agli occhi di entrambi gli autori, sarebbe capace di condurre la Letteratura all'altezza di tutte le grandi rivoluzioni artistiche, perché poggiandosi su una combinatoria letteraria inedita. Beckett mette in causa i più profondi presupposti narrativi, poetici e figurativi, grazie al modello della pittura e grazie alla sua riflessione sulle questioni formaliste poste dai pittori delle avanguardie (soprattutto grazie all'amicizia e al confronto artistico con il pittore olandese Bram Van Velde). Parallelamente Bessette invoca un'ispirazione impressionista che sia alla base di una rivoluzione del romanzo. Entrambi gli autori lamentano la mancanza di una radicale messa in discussione del principio di rappresentazione, e l'assenza quindi di una sintassi e di un linguaggio dell'astratto.

L'autrice, servendosi di descrizioni asintattiche, procedendo per “disarticolazione della frase”, per

163 H. Bessette, *Si, op. cit.*, pag. 192.

164 S. Gendron, *Repetition, Difference and knowledge in the work of Samuel Beckett, Jaques Derrida and Gilles Deleuze*, Peter Lang, New York, 2008.

“scissione”<sup>165</sup>, dipinge le cose con una forza viva ed energica, e trasforma il racconto in un quadro. Adotta così un procedimento figurativo che funziona per analogia diretta, contrariamente alla razionalità deduttiva e dimostrativa, la quale organizza ordinatamente cause e conseguenze, gerarchie, relazioni logiche fra le parti e il tutto. Così fa appello alla capacità del lettore di accogliere i contenuti così come sono, senza passare per il ragionamento logico, spingendolo così ad adottare propri codici. La narrazione e i suoi possibili significati devono quindi essere letteralmente incorporate dal lettore, che li accoglie e li fa propri.

Bessette parla nel suo manifesto di una specie di impressionismo letterario, in questa specie di spogliazione di realtà del reale, per giungere ad un'astrazione che è abbandono di una forma unica e cristallizzata e diventa quindi moltiplicazione di sensi.

Se nella pittura classica, spettatore e pittore aveva un posto fisso e prestabilito, garantito e suggerito dalla linea prospettica, dal punto di fuga, nella pittura di Manet scompare infatti la sicurezza prospettica e sorge la difficoltà di capire dove situarsi in quanto spettatori o pittori. Posizioni incompatibili vengono offerte a entrambi.

Non viene più realizzato uno spazio normativo la cui rappresentazione assegna un unico punto da cui guardare. Si apre uno spazio davanti al quale ci si può spostare, moltiplicando gli sguardi.

Dal realismo visivo si passa ad un realismo di concezione (capace di suscitare e valorizzare sensazioni cromatiche e tonali). Dalla parola trasparente che lascia emergere chiara la sua aderenza alle cose che dice, grazie alla sua capacità rappresentativa, si passa alla parola cangiante che può esprimere più di quanto possa significare e, in base alla luce e alla posizione da cui lo sguardo le si rivolge, assume un altro colore.

Seguendo il modello di libertà conquistata dai pittori, Bessette inventa immagini letterarie svincolate da norme e da prescrizioni figurative, tra le quali l'evidenza dell'interiorità psicologica, la chiarezza della dimensione spazio-temporale.

La natura di questa astrazione, e le sue conseguenze, si avvicinano notevolmente al lavoro portato avanti da Beckett sia sul piano teatrale che su quello romanzesco. Per essere precisi, a partire dagli anni Settanta, il processo stesso di astrazione ha portato Beckett a rinunciare radicalmente alla forma del romanzo, approdando così alle “prose brevi”. In questa direzione, si muove anche la Bessette che sceglie di abbandonare il romanzo per inaugurare il *romanzo poetico*.

Non si tratta più solo di attaccare, all'interno della struttura del romanzo, i diversi elementi interni come l'intreccio, i personaggi, la loro psicologia, le coordinate di tempo e spazio. Questa decostruzione prosegue lungo un percorso di scarnificazione che in Beckett, giunge agli *skullcapes*,

---

<sup>165</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 193.



i “paesaggi cranici”, abitati da figure umane quasi morte, per lo più immobili, prive di memoria, di sogni, di percezioni distinte, e in Bessette sfocia in questa forma ibrida tra romanzo e poesia, vicinissima al teatro proprio perché costituita da voci confuse senza mediazione narrativa.

È qui che in entrambi gli autori si ritrovano nel fondamentale e accurato lavoro sulla sintassi e sul ritmo. E proprio attraverso la spietata spogliazione sintattica, accanto all'incessante manifestarsi e dissolversi delle forme e delle figure sullo sfondo della narrazione, accanto al superamento dei limiti del soggetto, accanto alla ininterrotta oscillazione tra percezione soggettiva e sguardo oggettivo, tra personale e impersonale, tra gesto concreto della parola e visione astratta, si realizza la poetica dell'astrazione.

L'utilizzo della forma verbale dell'infinito è un altro dispositivo per creare un'atmosfera rarefatta e ambigua all'interno del testo.

Nel breve radiodramma beckettiano del 1962 *Parole e musica*, ad esempio, è quasi assoluta l'assenza di verbi di modo finito e di un soggetto grammaticale identificabile. Le azioni, se così possono esser definite considerata la totale immobilità della vicenda, e le situazioni, vengono sistematicamente espresse in modo indiretto, spesso attraverso verbi al participio, al gerundio. Il testo sembra così configurarsi come una sorta di riflessione sullo stare al mondo non di questo o di quell'individuo, ma dell'uomo in generale, dell'esserci.

“Vista dall'alto in questa chiarezza così fredda e...oscura...”

“Il tutto così bianco e immobile che se non fosse per il tumulto dei seni che il respiro allarga sollevandoli e riconduce in seguito alla loro...apertura normale”

“Finito di mendicare  
Finito di dare  
Niente più parole né senso  
Finito d'aver bisogno”<sup>166</sup>

In Bessette è altrettanto possibile trovare questa modalità di scrivere astrattamente ed emblematica è la seguente citazione tratta dal romanzo del 1964 *Si*, un'intera sequenza narrativa lasciata all'infinito, in cui proprio la mancanza di un soggetto che agisce dona al testo una consistenza impalpabile.

“Les verbes de leur accablement et de leur solitude.  
Travailler. Calculer. Supputer. Décider. Discuter. Exécuter.  
Être jugée. Être blâmée. Être accusée. Être suspecte. Être  
soupçonnée. À cause de la mauvaise fortune.”<sup>167</sup>

166 S. Beckett, *Parole e musica*, in *Teatro*, Einaudi, Torino, 2002, pag. 261-262.

167 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 119.

Negli passi precedenti, è possibile notare come anche il solo semplice utilizzo dei verbi sia in grado di generare un significativo esempio di Letteratura dell'astratto, sia in Beckett che in Bessette.

*Parole e musica* è infatti una situazione di pura astrazione, dove le parole e la musica attraverso cui prende forma la visione poetica, assumono il valore essenziale di suono. Protagonista è una voce praticamente incorporea rispetto alle picaresche voci narranti del primo periodo beckettiano, eppure ancora in grado di soffrire, gioire, sentire, come se un corpo lo avesse, ancora in grado di trasformare la pagina in palcoscenico, acquistando un suo spessore e una sua opacità. E anche grazie al formato, alla dimensione limitata dell'opera, *Parole e musica* risulta un caso esemplare di Letteratura dell'astratto.

Differente per mole, con tutte le difficoltà che ne conseguono, il romanzo bessettiano *Si* potrebbe comunque essere considerato il monologo di un'unica voce, vista la minima intrusione di personaggi secondari. È il canto di Désira che dai toni disperati di aspirante suicida passa alle “parole luminose” della sua “libertà ritrovata”<sup>168</sup>. Proprio questa voce incorporea, questa voce folle, inquieta, “ubriaca di parole”<sup>169</sup>, emerge dal testo che da sola si tesse attorno e ce lo mostra vivo e forte nelle sue oscillazioni intime. E la potenza di questa voce senza supporti concreti, questa voce senza ossa, è talmente capace di dirci come e per cosa soffra, che si erge fisicizzata davanti al lettore.

E qui risiede, a mio avviso, l'apparente paradosso intrinseco a questi sforzi di realizzare una Letteratura dell'astratto. Mentre si astraie il reale, dirigendosi verso una condizione pura, nel senso di una purezza che è essenzialità, abbandonando così artifici e decorazioni e creando situazioni intangibili e rarefatte, si ottengono il movimento, il gesto assoluto nella forza della loro concretezza. Come se eliminando l'eliminabile, astraendo l'astrabile, fosse la potenza stessa delle parole ad emergere, capace di realizzare concretamente davanti agli occhi del lettore qualcosa di sempre meno narrabile e narrato, quanto sempre più presente ed esperibile.

Negli estratti che seguono, possono essere rintracciati altri due esempi di astrazione della scrittura bessettiana:

“Il grano pallido spazzato intorno alla strada polverosa dove le  
pecore strette l'una all'altra si incamminano e dietro il pastore.  
La pioggia invisibile, calda e leggera che affonda nella  
polvere.  
E il maestrale a portarla via.  
Il castello ritagliato da una nuvola bassa che lo attraversa da  
una breccia all'altra.

---

<sup>168</sup> Ivi, pag. 193.

<sup>169</sup> Ivi, pag. 24.

Un turbine. Un blocco di pietra che crolla.”<sup>170</sup>

“Le silence aveugle recouvre à nouveau personnes et choses.  
Bribes de conversations. Mots épars. Dispersés. Paroles dans  
le vent. Emportées. Tournoyantes. À traverser l'épais  
brouillard déchiré. Cette brume longue étendue entre les uns  
et les autres.  
Des idée de voyages. Comme des bruits d'ailes. Frôlements  
des pensées imaginaires.  
Entremêlées. Chacun propriétaire de l'autre. De la vie de  
l'autre. Sur des suppositions rêvées.  
Propriétaire de celui qui passe. Qu'on a croisé. Propriétaire  
de l'Étranger. De l'étrange Étranger. Monsieur à la fois sévère  
sérieux. Inquiet peut-être. Pris au jeu. Mieux. Angoissé.  
L'ANGOISSE.”<sup>171</sup>

Nella prima citazione, si assiste all'esposizione di una situazione concreta e reale, ciò che sta accadendo nella scena iniziale del romanzo *Lili pleure*. Ma la descrizione di ogni elemento avviene come se accadessero delle pennellate. Qui ed ora. Liberandosi delle componenti connettive e disarticolando la sintassi, servendosi soprattutto di frasi nominali, Bessette racconta con leggerezza evocativa e accosta immagini come su di una tela. In questo caso il procedimento poetico permette il passaggio dal figurativo all'astratto.

Nel secondo estratto, l'astrazione è rinforzata dalla prevalenza di sostantivi astratti (“idee di viaggi”, “pensieri immaginari”, “l'angoscia”) e dalla natura filosofica della riflessione.

Quasi come se il soggetto in scena fossero le parole che diventano sempre più irrapresentabili, proprio mentre evocano. E questo oscillare tra assenza e presenza, tra astratto e concreto, tra soggetto e oggetto, permette di oltrepassare la polarizzazione del pensiero occidentale tradizionale.

Il rinnovamento della scrittura non si riduce a una modernizzazione delle tecniche narrative o dei procedimenti stilistici. Se l'obiettivo di una generazione intera di scrittori è trasformare la visione dell'uomo e quindi trovare una nuova Letteratura adatta e capace di questo cambiamento, si tratterà di provocare l'affondamento di un sistema cognitivo considerato ormai inadeguato e sostituirlo con un nuovo spazio mentale.

---

<sup>170</sup> H. Bessette, *Lili*, op. cit., pag. 13.

<sup>171</sup> H. Bessette, *Le bonheur de la nuit*, op. cit., pag. 88.

## **PARTE SECONDA**

### **LA LETTERATURA TRA ARTE E POLITICA**

## LA LETTERATURA COME ILLUMINAZIONE INTERMITTENTE

*“Immagino la libertà di una nuvola che ha invaso il cielo,  
facendosi e disfacciandosi con una rapidità senza fretta,  
traendo dall'inconsistenza e dalla lacerazione  
il potere d'invadere.”*

George Bataille

In questo movimento di rinnovo, la Letteratura si avvia verso un processo di rottura totale e di decostruzione dell'ordine generale. Il romanzo si afferma, quindi, come un “istante di disordine” all'interno del “l'ordine conosciuto delle cose”. Sarà il “gesto di una parola irregolare” a sovvertire quest'ordine che, in fondo, è allo stesso tempo linguistico e politico. E, come la nuvola suggerita da Bataille, il nuovo romanzo si disfa e si ricompone per invadere il cielo e tutto quello che da sempre c'è d'immobile e d'immutabile, con la forza del “l'inconsistenza e della lacerazione”. Alla stabilità certa, all'ordine, alla regolarità, l'opera letteraria contrappone il suo farsi e disfarsi, in nome della sua nuova natura che la vuole incoerente e lacerata, ancella del caos, della crisi e del disordine.

“Rupture. Déséquilibre. Entre l'action proposée et les acteurs  
engagés. Jusqu'au moment, le  
dénouement, qui brutalement par une autre absurdité rétablit  
l'ordre interrompu. L'ordre connu des  
choses.  
Le roman cet instant de désordre dans l'ordre général.  
Apparent. Social.  
Sans arrangement possible.  
A cause d'une geste d'un mot irrégulier”<sup>172</sup>

Così la Letteratura, per Bessette, è l'interruzione della norma, e per questo snoda una narrazione sincopatica, fratturata, discontinua. L'immagine che Bessette usa, in riferimento all'arte del romanzo, è quella della *lampe à arc*<sup>173</sup>, un dispositivo d'illuminazione in cui la corrente si genera grazie alla discontinuità tra i due elettrodi, tra cui è presente una differenza di potenziale elettrico in corrente continua, che vengono messi in contatto per poi essere separati, generando così l'arco. La luce emessa è bianca e molto intensa, ma piuttosto instabile. L'energia che nasce dal vuoto è infatti il meccanismo grazie a cui Bessette costruisce i suoi romanzi. L'interruzione illumina. E proprio illuminare è il compito che si prefigge questa Letteratura che aspira a rompere e a smascherare. La luce, l'ombra, il buio compaiono con le loro corrispondenze e i giochi di chiaroscuri che generano, assumendo di volta in volta significati diversi. In *Si* ci sono due passi significativi e simmetrici,

<sup>172</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 242.

<sup>173</sup> Ivi, p. 243.

all'inizio e alla fine del romanzo, che utilizzano la metafora dell'ombra in accezioni totalmente diverse, a rinforzare così il percorso di “guarigione” che intraprende la protagonista. In apertura leggiamo:

“Pour le dernier jour. La dernière page. Éclairage lugubre du  
néon glacé, violacé.  
Du rouge sang. À l'ombre violette. À l'ombre douce.  
À l'ombre fuyante.  
Effrayante. À l'ombre rédemptrice. Salvatrice. L'ombre qui  
absorbe change transforme.  
À l'ombre  
Ou  
dans l'ombre.  
On n'y est pas. Pour l'instant.  
Le scialytique décompose les visages,  
Ô cruel. Crudité blême. Humanité blanche.  
Humanité livide.”<sup>174</sup>

In chiusura troviamo:

“La brume pâle de l'esprit souffrant se déchire.  
La raison l'illumine de ses rayons brillants.  
Rééducation solitaire de moi-même.  
Loin des ombres (des ombres d'hommes bien displômés).  
L'illusion du théâtre d'ombres disparaît.  
Disparaissent aussi les illusionnistes.  
Au fond de la nuit.  
Sortie du cauchemar.”<sup>175</sup>

Nella prima citazione l'ombra è “dolce”, “redentrica” e “salvatrice” agli occhi di una Désira che cerca il coraggio di uccidersi, perché “assorbe, cambia, trasforma”. E ciò a cui vuole scappare, l'umanità bianca e livida, non trova spazio in quell'ombra che può decomporre i visi. Désira è bersaglio dei giudizi di tutti perché considerata la folle, la donna dai facili costumi, dalle cattive abitudini, è la malata “orribilmente inquieta”<sup>176</sup> da calmare perché ha un “dolore senza nome”<sup>177</sup> che le impedisce di adeguarsi alle modalità canoniche d'esistere in quanto donna nella Francia (confine sicuramente allargabile) dei primi anni '60. Désira è una donna sola, ha lasciato il marito, è una donna che fuma e che per andare al cinema da sola senza cadere vittima di fraintendimenti e molestie pensa di portare un cane con sé. Disperata arriva a considerare il suicidio l'unico rimedio possibile per far tacere le voci che la condannano ininterrottamente. Ma alla fine forse guarisce. Si vuole guarita. E se ha parlato di suicidio è perché, come tutti, prima o poi, ha voluto giocare

---

<sup>174</sup> H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 9.

<sup>175</sup> Ivi. pag. 192.

<sup>176</sup> Ivi, pag. 15.

<sup>177</sup> Ivi. Pag. 12.

d'astuzia di fronte all'ineluttabile.

“Connaissant si bien mon mal puet-être ne vais-je pas  
mourir...  
Car je n'ai jamais décidé de mourir.  
Ai-je parlé de suicide?  
Sornettes.  
Tout le monde parle suicide. À un moment ou à un autre de la  
vie.  
Finasseries face à l'inéluctable.”<sup>178</sup>

Alla fine, “in fondo alla notte”, avviene “l'uscita dall'incubo”. E tutto riacquista nomi e forme. Un'arancia è un'arancia. Un dipinto è un dipinto. Un ispettore è un ispettore. Désira ottiene finalmente una tregua dallo spavento e dall'irrealtà. Dovrà riapprendere a parlare e “riprendere piede nel linguaggio ordinario”<sup>179</sup>. Può considerarsi guarita, si chiede, se ormai conosce così bene il suo male? Ma il dubbio resta. I guanti e la lettera sono stati spostati, la finestra è stata aperta. E il nero e il bianco per tutto un gruppo di persone non significano solo dei colori. E tra parentesi resta scritto un commento a riguardo: “follia collettiva”<sup>180</sup>. E il dubbio resta. Chi è il folle? Chi è che è ingannato dalle parole? Chi è vittima del teatro delle ombre?. Ancora una volta chiuso tra due parentesi, come se fosse un'intrusione esterna o un monito, un indizio, leggiamo:

“(Et de quel côté se trouve la folie? Autre question.)”<sup>181</sup>

Il rapporto luce/ombra appare in questo romanzo ambiguo. L'associazione tradizionale della luce a ciò che rientra nel campo della verità, dell'ordine, della chiarezza, della nitidezza, e di conseguenza l'attribuzione di connotati negativi all'ombra come simbolo della menzogna, della follia, dell'incomprensibilità, dell'oscurità, dell'inganno, viene lasciata enigmaticamente in bilico, a cavallo tra la concezione classica della coppia di termini e il suo opposto. L'uso della metafora è infatti, in questo caso, oscillazione tra una posizione e il suo contrario, rimandando alla messa in discussione dei concetti di normalità e di follia.

In *Ida ou le délire* l'immagine della luce del sole illumina, anche se “timida”, “rapida”, e i ciechi che non la percepiscono sono quelli che hanno scelto di non vederla e di restare in questo stato di “cecità generale” senza intelligenza.

“Ce très peu d'intelligence  
comme le soleil dissimulé derrière la montagne. Et son reflet  
blanc visible sur le paysage glacé.

---

<sup>178</sup> Ivi, pag. 194.

<sup>179</sup> Ivi, pag. 193.

<sup>180</sup> Ivi, pag. 194.

<sup>181</sup> Ivi, pag. 192.

Soleil de minuit. Lueur livide.  
 Timide. Rapide.  
 Vous l'avez vu?  
 Si peu que se soit.  
 Et de l'intelligence, si peu que ce soit: il vaut mieux ne pas en  
 avoir,  
 comme des milliers d'autres qui ne se suicident pas qui ne se  
 suicideront jamais.  
 Aveugles. Aveuglés.  
 L'intelligent: le voyeur. Celui qui voit. Ce qu'il ne faut pas  
 voir.  
 Ce qui est insupportable à voir.  
 [...]  
 Dans ce noir opaque. La lampe blême. L'éclairage trouble. De  
 l'intelligence.  
 Vacillante.  
 Cet éclat pâle  
 Ce rayon sinistre  
 venu du cerveau  
 Ida en était-elle affligée?"<sup>182</sup>

Accade il lampo, debole. Ida ha scelto di vedere, nonostante l'insopportabilità che vi si accompagna. La luce assume quindi la sua connotazione privilegiata, quella del vero, contrapposta alla cecità, alla scarsità d'intelligenza. Ma il bagliore è sempre descritto come tenue, timido, livido. "La lampada impallidisce. L'illuminazione si offusca". È uno "splendore opaco". Bessette sembra scegliere la potenza di una luce che è lontana dal sole della coscienza, potenzialmente riducibile ad una ragione unilaterale, e preferisce simbolicamente il "sole di mezzanotte", o il momento dell'aurora, sorella mitica della notte, promessa di luce che sorge dalle tenebre di cui però conserva in sé un'intima traccia. Si assiste ad una rivalutazione dell'atmosfera crepuscolare, la sua valenza duplice di ciò che sta per illuminarsi ma ancora non è tale. Ad essere privilegiato è quindi il movimento vacillante e instabile del dare luce, e non lo stato d'illuminazione duraturo e assoluto.

"Nous causerons longuement calmement froidement  
 passionnément lucidement.  
 Tard dans la nuit.  
 Qui s'écoulera. Du crépuscule violet à la blanche aurore.  
 Tandis que dehors la nuit profonde installée.  
 À la lueur de la chambre.  
 Bien close et fermée abritée.  
 Dans la chaleur de la chambre. Température douce lumière  
 atténuée.  
 Ainsi les coeurs s'ouvriront mieux. Les mots plus faciles."<sup>183</sup>

Anche da questo passo emerge la predilezione il momento in cui dal crepuscolo violetto si passa al bianco dell'aurora, momento in cui la dolce luce attenuata permette ai cuori di aprirsi meglio e le parole sono più facili. Se la ragione e il *logos* su cui si basa, coincidono con la luce abbagliante di

182 H. Bessette, *Ida ou le délire*, op. cit. pag. 97-98.

183 H. Bessette, *Garance Rose*, Gallimard, Paris, 1965, p. 18-19.



ciò che illumina in maniera assoluta, se il cogito puro è ciò che permette di vedere chiaro e distinto, si proietterà proprio da questa luce violenta del mezzogiorno l'ombra più nera. Quello che Bessette suggerisce è la luminosità tenue, che appare come il luogo di rivelazione. È un movimento del pensiero che non agisce con la pretesa del calcolo, della misura, di verità assoluta, ma si torce spasmodicamente come un'aurora continua tra luce e buio, tra il nascere e il morire. L'accettare la presenza dell'ombra in quanto ombra aiuta a sospendere il movimento d'illuminazione della coscienza all'interno di questo stesso movimento. L'ombra è un modo d'essere della luce, per cui percepirla non avverrà più attraverso un atto conoscitivo, concettuale, ma attraverso un gesto metaforico che ne attutisce la pretesa di assoluta verità, verso un'approssimazione simbolica. Non a caso l'ombra, simbolicamente, è ambigua in quanto “tetto, dimora, grembo protettore, ma anche Ade, luogo dei possibili inespressi, terra del riposo, ricettacolo terminale di un viaggio identico per ogni vivente, e infine – ineliminabilmente- morte”<sup>184</sup>. L'ombra in quanto riparo mostra come sia oscillante e complicato il suo rapporto con la luce. E proprio questo legame complesso e mobile contraddistingue l'arte per Bessette.

La Letteratura si slega così dalla tradizionale concezione dell'arte come il principio di controllo formale dell'informe, per affermarsi come un'illuminazione intermittente, un gioco di luci ed ombre a formare dei “chiari del bosco”<sup>185</sup>.

## LA POESIA TRA FILOSOFIA E LETTERATURA

*“La nascita della ragione poetica, giunta a me quasi alla cieca,  
nella penombra dell'essere e del non-essere, del sapere e del non-sapere,  
nel luogo in cui si nasce e si disnasce,  
che è il più appropriato, il più proprio  
al pensiero filosofico”*

Maria Zambrano

Il tentativo della Zambrano di unire in un'unica forma espressiva il discorso filosofico e l'intuizione poetica, sfocia in ciò che lei chiama la *ragione poetica*, un luogo nuovo in penombra, “in cui si nasce e si disnasce”, in cui è possibile che si realizzi il movimento di scioglimento delle rigidità e unità del pensiero. C'è in Zambrano lo stesso rifiuto bessettiano della luce assoluta e della sua chiarezza meridiana simboleggiante la razionalità moderna, per invocare invece la forza dolce

<sup>184</sup> M. Trevi, *Metafore del simbolo*, cit. in P.A. Rovatti, *Esercizio del silenzio*, op. cit., pag. 58.

<sup>185</sup> M. Zambrano, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano, 1991.

dell'aurora in quanto luminosità ancora indefinita e corrispondente ad una nuova modalità di pensare, in cui ci sia posto per il contraddittorio, il mai esaurito, il frantumato. Così come Zambrano rivendica un filosofare che sia poetare, una compenetrazione che dimentichi le distinzioni, generando uno spazio di nascite continue e di possibilità incondizionata. Il gesto che riunisce poesia e filosofia, nella prospettiva della filosofa spagnola, rispetta di entrambe le differenze specifiche, non mirando quindi ad adeguarle l'una all'altra, ma rendendosi consapevole degli scarti tra loro esistenti e valorizzandoli. La poesia non può e non deve mimetizzarsi alla filosofia, lasciando intravedere nella sua diversità una forma di insufficienza e inesattezza, bensì proprio da quello scarto che le appartiene e la caratterizza partirà la forza di un pensiero capace di superare se stesso e ogni pretesa di unità, rigore e inflessibilità. *Chiari del bosco* è un'opera del 1977, emblematica del pensiero della Zambrano, che abbandona la sistematizzazione filosofica e la rigidità di pensiero che vi si accompagna, non dicendo, ma suggerendo. Il linguaggio evocativo e contraddittorio sfugge alla logica occidentale che sostiene la filosofia tradizionale. La forma frantumata del testo, costituito da capitoli in cerca di far luce su temi distinti, genera un'illuminazione e una chiarificazione intermittente che, grazie alla poesia, apre dei varchi verso l'essere.

Il poetare si trova, richiamano l'Heidegger di *In cammino verso il linguaggio*, vicinissimo al pensare, dando voce al Dire originario.

E proprio questa urgenza, questa necessità della poesia, coincidente con l'insoddisfazione della modalità metafisica e platonica del pensare in termini di rigidità e stabilità delle strutture fondanti del pensiero, attraversa la storia della filosofia ottocento-novecentesca. E delinea una diversa possibilità di esistenza per l'uomo, proprio attraverso il dissolvimento della stabilità dell'essere, favorendo una concezione nuova della verità interpretata grazie all'esperienza dell'arte e della retorica. Un'esperienza del vero che non sia più un gesto di appropriazione e di trasmissione, sul modello positivistico del sapere scientifico, ma un'esperienza estetica della verità come “orizzonte e sfondo entro il quale, discretamente, ci si muove”<sup>186</sup>.

“*Ce cri non versifié mais qui rappelle la Poésie*”<sup>187</sup>, scrive la Bessette nel suo manifesto, in cui è il Romanzo poetico a delinearsi, nella sua natura altamente sperimentale, come la nuova forma narrativa. L'autrice propone una soluzione letteraria che superi le distinzioni dei generi e che si collochi tra poesia e romanzo, accogliendone di entrambe in sé le conquiste. All'indebolimento dei confini, all'intersezione delle modalità, consegue un arricchimento assoluto che limita “l'effetto retorico-veritativo che la parola tende a riprodurre”<sup>188</sup>.

---

186 G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985, pag. 21.

187 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 240.

188 P.A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*, op. cit., pag. 105.

Soltanto mediante la declamazione e la messa in scena esplicita dello sconfinamento interdisciplinare è possibile fondare un evento capace di pareggiare, in termini di accadimento reale, l'esistente.

La parola *versus*, in latino significa un ribaltamento, un rovescio, di ciò che invece si offre come prosa. Ma se “rimane qualche segreta ricerca di musica nella riserva del Discorso”<sup>189</sup>, allora il *versus* può anche trovarsi dissimulato nell'incedere rettilineo della prosa. In questo senso, prosa e poesia si avvicinano, oltre le loro differenze costituzionali. Verso e prosa si fondono nella musicalità del verso poetico. “Non importa se scritto o orale, in senso stretto esso è ogni testo in cui la ritmicità semiotica trapassa palesemente nel sistema simbolico della lingua, ne rompe i confini e lo inonda con i suoi godimenti fonici”<sup>190</sup>. E il romanzo poetico bessettiano si propone come un'opera attraversata da una profonda musicalità, come si è già visto, un'opera rassomigliante al Jazz. È un'opera scandita da una ritmicità costituita da parole e silenzi che si intervallano. E gli echi delle parole che vibrano anche se non pronunciate, oltrepassano e arricchiscono il senso del romanzo e di ciò che compare di effettivamente scritto.

Integrando poesia e prosa, dal punto di vista formale, Bessette dà ai suoi scritti un aspetto ibrido caratterizzato dalla prevalenza di una struttura versificata, incrementata a volte da parti più prosastiche. Questa struttura totalmente libera e autonoma, e l'interesse che ne consegue per l'aspetto visuale, dimostrano quanto la Bessette abbia fatto proprie le emancipazioni della poesia novecentesca, in particolare del Surrealismo, che in maniera più consistente ha apportato delle modifiche al modo di far poesia e al concetto di poesia stessa. L'autrice si riallaccia espressamente a Prevert (che ha fatto parte del movimento surrealista dal 1925 al 1928). “*Écrire comme Prévert certes, mais longuement en y introduisant des situations et des caractères*”<sup>191</sup>.

L'asserzione (del 1920) di un'altra grande autrice, Virginia Woolf, viene riportata ancora nel *Résumé* da Bessette, a dimostrare questo nuovo romanzo intriso di poesia, sia davvero un'esigenza e un evento ineluttabile, perché voluto da tutta quella che viene definita “Inquietudine poetica”<sup>192</sup>:

“*La frontière entre la Poésie moderne et Roman moderne doit perdre de sa rigidité*”<sup>193</sup>.

Adottare quindi il verso, la libertà, l'ispirazione della poesia, introducendo situazioni e personaggi, ossia i caratteri costituenti del romanzo. Quest'ultimo dovrà, ma non trasformandosi in un poema in prosa. Dovrà quindi creare la sua poesia romanzesca, una poesia “di situazione, di emozione, di architettura”<sup>194</sup>. Una prosa mobile quindi che oscilli tra prosa e poesia. Perché “*qu'une forme dite*

189 S. Mallarmé, *Quant au livre*, in *Œvre complètes*, Gallimard, Paris, 1996, pag. 375.

190 A. Cavarero, *A più voci*, op. cit., pag. 152- 153.

191 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 193.

192 Ivi, pag. 220.

193 Ibidem.

194 Ibidem.

*“poétique” entre dans l’écriture d’un livre est dans la marche logique de l’évolution littéraire”*<sup>195</sup>.

L'integrazione della modalità romanzesca a quella poetica, permette che alla logica lineare del racconto che prevede situazioni, atmosfere, psicologie dichiarate e costruite appositamente, subentri la logica reversibile del simbolico che fa esplodere il testo, grazie a meccanismi come la condensazione, lo spostamento, l'antitesi, dotando il testo di protuberanze semantiche indipendenti. Nella narrazione viene prodotto un eccesso di senso, che è spinto a forzare le costrizioni che lo rendono possibile, preannunciando in questo modo altre possibili significazioni e moltiplicando i significanti.

## L'ILLUMINAZIONE SCURA DELLA POESIA

*“Mais qu'un jour il me soit donné de réussir.  
Ce qui me tient à cœur, l'œuvre sacrée de Poésie”*

Hélène Bessette

L'opera sacra della Poesia. *Opus* in quanto lavoro materiale, corporeo. E *poiesis*, sostantivo del verbo *poiein*, come fare, creare. Tutto a sottolineare la valenza concreta e tangibile della forza poetica. E come scrive Heidegger, partendo da una citazione di Hölderlin, poetare è l'autentico far abitare e ciò è possibile solo costruendo. “Poeticamente abita l'uomo”, perché “poetare, in quanto far abitare, è un costruire”<sup>196</sup>. Il Dire autentico (*Sagen*) è quello che parla nel poetare, secondo il corretto rapporto di sovranità tra uomo e linguaggio, perché è un rispondere in cui l'uomo ascolta e accoglie la parola dettagli dal linguaggio. Nella poesia si verifica lo *Zeigen*, il Mostrare della parola originaria. Questo *Zeigen* cambia il comune rapportarsi dell'uomo al linguaggio e sovverte la relazione tradizionalmente concepita tra parola e cosa. Non più un linguaggio come segno che sta per qualcosa, come strumento per mostrare qualcosa, ma per farla apparire all'interno della coappartenenza del Quadrato (*Geviert*) di mortali, divini, terra e cielo. Il Mostrare quindi non è un rimandare, ma un collocare la cosa.

“Dire, *sagan*, significa mostrare: far apparire, dischiudere illuminando-celando, nel senso di: porgere ciò che chiamiamo mondo. Questo porgere il mondo, che è insieme un illuminare e celare o velare, è la vivente essenza del dire.”

197

E proprio perché il parlare dell'uomo è un invito alle cose ad avvicinarsi, presupponendo la

---

195 Ivi, pag. 193.

196 M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, pag. 126.

197 M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1973, pag. 157.

Chiamata, allora questo parlare mortale sarà sempre un cor-rispondere, nel senso che risponde e avvicina. E considerando che “la parola pura del parlare mortale è la parola della poesia”<sup>198</sup>, sarà esattamente il parlare quotidiano ad avere in sé dei bagliori di poesia, dimenticati, opachi, logori. Bessette difende questa stessa posizione quando recupera la cosiddetta poesia volgare, intesa non più accademicamente come autentica, in quanto superiore ed elevata rispetto alla lingua quotidiana, ma come scrigno della parola autentica. E l'incontro tra pensiero e poesia si muove verso l'evocazione dell'essenza del linguaggio, “affinché i mortali imparino nuovamente a dimorare nel linguaggio”<sup>199</sup>. E tenuto conto del fatto che nell'esperienza del parlare quotidiano il linguaggio resta imprigionato in se stesso e non si fa parola, il poeta avrà allora il compito di ascoltare affinché il linguaggio si apra e doni la parola appropriata.

“Un poeta può così giungere proprio a questo: a dover portare  
a parola, in modo autentico, che è quanto dire poetico,  
l'esperienza che fa del linguaggio”<sup>200</sup>.

Allo stesso modo, lo scrittore per Bessette si servirà dello stesso linguaggio degli altri uomini, ma  
*“il ne l'utilise ni de la même manière ni dans la même intension”*<sup>201</sup>.

Così il poeta è colui che deve sporgersi verso le parole, ritrovarle nella dimensione quotidiana, accoglierle, per ricordare all'uomo che è la parola con la sua potenza, a far sì che la cosa sia cosa.

“Je déferai une à une les pièce de cet étrange puzzle des mots  
perdus. Reprendre pied dans le langage ordinaire. Sensé.  
Réal.”<sup>202</sup>

Le parole perdute saranno riscoperte all'interno del linguaggio ordinario e il poeta le difenderà, servendosi della poesia. E la parola lascia apparire l'essere della cosa, senza però che l'essere rimandi ad un al di là della parola stessa. L'essere si dà, invece, come “effetto di silenzio”<sup>203</sup>.

Si possono incontrare le cose a condizione che non ci si rapporti, noi soggetti, a loro in quanto oggetti, ma in una dimensione oscillante di sottrazione continua della parola che si dà, in cui l'esserci ha esperienza anche della mortalità che essenzialmente lo connota.

La poesia si delinea come luogo privilegiato perché al suo interno la parola si dà come ciò che s'infrange. E proprio nella poesia pura, nelle sue vesti ermetiche e d'avanguardia, il linguaggio nomina, recuperando la sua funzione originaria. Questa condizione essenziale consente al

---

198 Ivi, pag 42.

199 Ivi, pag. 46.

200 Ivi, pag. 129.

201 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 231.

202 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 193.

203 M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, op. cit., pag. 170.

linguaggio nominante di coincidere con l'essenza della poesia.

“Voici une orange.  
Une orange est une orange.  
Ainsi pas à pas je ferai le chemin inverse. Et retournerai aux  
surprises de l'enfance. Réapprenant à parler. Le mot à mot.  
Une orange n'est pas autre chose qu'un orange.  
À haute voix je balbutie lentement les mots lumineux de ma  
liberté retrouvée.”<sup>204</sup>

Le parole tornano ad essere luminose mentre dicono se stesse. E il poeta può essere “signore del suo dire”<sup>205</sup>, attingendo ai nomi stessi che gli offrono, gli “pro-pongono” ciò che già c'è. La verità che accade innanzitutto nell'opera d'arte, si delinea attraverso il disvelamento e l'occultamento. Viene a costituirsi così una verità che in quanto evento, non è più struttura stabile come nell'idea metafisica. È l'essenza stessa della verità che cambia. Alla verità come *aletheia* si è sostituita, con Platone, un'idea di verità come correttezza (*orthotes*) di sguardo e di discorso, una verità cristallina e accecante, luce pura. Con questa si è preteso di possedere l'essere riducendolo a presenza, intendendolo come ente. Così l'essere è vero non perché si sveli, continuando ad essere comunque centrale nella sua inafferrabile alterità, ma è vero in quanto corrisponde (secondo la terminologia invalsa con la Scolastica: *adaquatio*, che Heidegger interpreta nel senso di una predominanza dell'*intellectus* sulla *res*) a delle idee. L'evidenza della verità metafisica non è più quindi luminosità assoluta, ma *Lichtung*, mezza luce. Questo neologismo heideggeriano (derivato dal verbo *lichten*, che significa diradare una foresta) indica lo spazio reso libero dagli alberi e quindi pronto ad ospitare il gioco di chiaro scuro, accogliendo e rinviando la luce. È quindi lo spazio aperto in cui la luminosità improvvisa può offrirsi al viandante in mezzo ad un fitto bosco, allorché si ritrovi in una radura.

Alla metafora tradizionale della luce come premessa assoluta e condizione prima di possibilità, Heidegger sostituisce un'immagine della luce che può darsi e rischiarare solo nella radura liberata, mirando così a ciò che permette la condizione di possibilità stessa. La radura indica allo stesso tempo ciò che si svela e ciò che resta nascosto permettendo questo svelamento.

“Lo 'slargo' non solo rischiarà ciò che è presente, ma anzitutto lo riunisce e lo alberga conducendolo nella presenza”<sup>206</sup>. La radura è quindi quell'essere inappariscnte grazie al quale ogni ente può essere. In *Lichtung* è proprio la desinenza *-ung* che designa in tedesco tanto il processo quanto il risultato del processo, offrendo il vantaggio di indicare la processualità dell'accadere della verità.

La schiarita si riferisce all'oscurità doppiamente. Da una parte è il luogo aperto alla luce, che deve

204 H. Bessette, *Si*, op. cit., pag. 192.

205 M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, op. cit., pag. 177.

206 M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, op. cit., pag. 190.

essere liberato dall'oscurità. E dall'altra è il luogo diradato in mezzo al bosco, che continua a comunicare con l'oscurità del fitto.

Avviene in Heidegger un recupero dell'ombra come concetto legato indissolubilmente alla luce, per cui la verità non s'associa più all'illuminazione incondizionata e immobile, ma diventa un movimento che avvolge luce e ombra. "Il senso comune vede nell'ombra solo mancanza di luce, per non dire la sua negazione"<sup>207</sup>. Si instaura un rapporto difficile da pensare tra "chiarità" e "oscurità", in quanto determinato da una regola più profonda.

Luce e buio non sono più contrapposti reciprocamente e non si superano hegelianamente l'uno nell'altro. Non sono nemmeno la negazione l'una dell'altra. Luce e oscurità vanno invece intese come reciprocamente appartenentesi. L'oscurità mantiene il chiaro presso di sé, direbbe Hölderlin.

Il linguaggio davvero in grado di cogliere l'essere non è quello concettuale-filosofico (che ridurrebbe l'essere ad ente) ma quello artistico, e specialmente quello poetico. Attraverso lo sforzo poetico, ci s'incammina verso l'accedere della mezza luce in cui la verità accade, non più secondo i tratti chiari e limpidi dell'evidenza metafisica. Il linguaggio metaforico conduce ad una dislocazione del pensiero rappresentativo. Per questo in Heidegger la metafora e l'uso di parole non concettuali trovano spazio all'interno del discorso filosofico, annullando così la differenza di poesia e filosofia.

Non si tratta più di trovare un linguaggio originario, che dica ciò che nel linguaggio tradizionale non si riesce più a dire. Non è più il pensiero che si impossessa del linguaggio per esprimere in modo appropriato la cosa pensata, ma è l'uso metaforico del linguaggio che apre al pensiero nuovi luoghi e gli indica nuove strade. Più che "metafore originarie", quelle di Heidegger sono "metafore viventi" nel senso di Ricoeur, che tramite uno "shock semantico" avviano il pensiero, dandogli così nuova vita.

Così l'opera d'arte viene a coincidere con l'accadere della verità, in un gioco di appropriazione ed espropriazione che non prevede più un rapporto d'evidenza di un oggetto che si dà a un soggetto.

Una verità che ha carattere di apertura del mondo, e non è più struttura stabile, evidenza tematica.

"Ciò che davvero è, l'*ontos on*, non è il centro contro la periferia, l'essenza di contro all'apparenza, il durevole di contro all'accidentale e mutevole, la certezza dell'*objectum* dato al soggetto, di contro alla vaghezza e alla imprecisione dell'orizzonte del mondo; l'accadere dell'essere è piuttosto, nell'ontologia heideggeriana, un evento inapparente e marginale, di sfondo."<sup>208</sup>

---

207 M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1999, p. 100.

208 G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985, pag. 94.

## L'ERRARE DELLA PAROLA LETTERARIA

*“Peu à peu, dégage des possibilités tout autres, une façon anonyme, distraite, différée et dispersée d’être en rapport par laquelle tout est mis en cause, et d’abord, l’idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Vérité et de l’Un, puis l’idée du Livre et de l’Oeuvre [...]: écriture qu’on pourrait dire hors discours, hors langage”*

Maurice Blanchot

L’arte e la letteratura cessano di essere delle forme di riconduzione all’ordine del caos, e come si è già visto per Bessette, dovrà accadere il contrario e si dovrà concepire il romanzo come “l’istante di disordine dentro l’ordine generale”<sup>209</sup>. Quindi fine assoluto della Letteratura non sarà esclusivamente quello di mostrare il volto autentico, ma piuttosto la maschera nuda, ossia il carattere convenzionale, fragile, effimero dei ruoli e delle forme attraverso i quali si cristallizzano le identità individuali. Il buon romanziere sarà per Bessette colui che smaschera.

*“Ces gens-là figurent dix pages sur deux cents ou paraissent dans une demi-page de répliques et s’écrient: “c’est moi!” ce que personne ne saurait au demeurant s’ils ne le criaient si fort eux-mêmes. Mais l’Humanité entière vit derrière une masque. Et le bon romancier est celui qui démasque.”*<sup>210</sup>

E l’accento si pone così sulla maschera che cade, sulla necessità che cada, senza che questo gesto indichi la verità in quanto forma assoluta. Perché *“la Vérité existe et les vérités au même titre que l’erreur”*<sup>211</sup>.

La Letteratura, dunque, deve farsi strumento rivelatore dell’incompiutezza e dell’inadeguatezza dei procedimenti d’identificazione, sia che questi si riferiscano alle forme ordinarie del vivere sociale, dell’ordine generale, che alle forme artistiche e letterarie di rappresentazione del mondo.

Bessette, come altri autori novecenteschi (tra cui vanno citati in quanto esemplari Pirandello, Artaud, Beckett, ma non sono certo i soli) è quindi portata ad interrogarsi non solo sulla menzogna del vivere sociale, ma anche e soprattutto sulla menzogna dell’opera d’arte e letteraria, rispondendo con soluzioni drastiche a tale questione. Che possa quindi mostrare o lasciar intravedere l’autenticità o che, ipotesi più cauta, sia in grado di avviare lo smacheramento dell’inautentico, l’opera d’arte risulta investita di uno statuto ontologico rivelatore. Può sostituire la categoria del

<sup>209</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 242.

<sup>210</sup> Ivi, pag. 210.

<sup>211</sup> Ivi, pag. 157.



sacro grazie alla sua capacità di far riecheggiare l'origine velata, di sussurrare l'accostamento all'inattingibile e all'inafferrabile. Per autori come Bessette, alla stregua di Blanchot o Bataille, le appartiene il potere di generare effetti corrosivi rispetto all'ordine dell'azione, della cultura, della Legge. Una parola, quella letteraria, in grado di liberare il pensiero dall'idea di "essere sempre solamente pensati in vista dell'unità"<sup>212</sup>. Scrivere si delinea quindi come gesto emblematico di eversione epistemologica in quanto mette in questione tutti i capisaldi del pensiero occidentale, minando alla "idea di Dio, dell'Io, di Soggetto", "della Verità e dell'Uno", per citare ancora Blanchot. "Svanita l'ombra di Dio e venendo meno l'immensità tutelare, [all'uomo] toccava vivere un'immensità che più non limita e non protegge"<sup>213</sup>.

Come già suggeriva Hölderlin, la letteratura si installa là nel vuoto in cui il linguaggio divino è venuto a mancare, così che il linguaggio letterario dice la sparizione degli Dei, diventando quindi il linguaggio in cui scompare proprio questa sparizione, ossia in cui invece compare l'oblio e l'assenza si manifesta in quanto presenza. La letteratura è in un rapporto adombrato con l'origine, in quanto ne evidenzia piuttosto l'assenza. Non si tratta di un'origine piena, né di un cominciamento assoluto: è un'antiorità sottratta, una parola che ri-comincia continuamente. Il poeta è colui che ha stretto un'intesa con la parola originaria e con il suo mormorio costante ed ininterrotto, a cui, pronunciandola, impone il silenzio, facendosene quindi mediatore. Scrivere significa diventare eco di quella parola, quindi anche testimoniare la dissimulazione dell'essere. Nell'Esserci è l'Essere che si dà in assenza, quindi la condizione della sua emergenza è la mancanza dell'Essere stesso. E in questa mancanza dell'essere c'è ancora una parte di essere, in quanto dissimulato. Nella vita associata, è proprio la dissimulazione ad essere dissimulata, rimossa dall'esigenza di efficacia nell'azione. È invece la solitudine essenziale che, per autori come Beckett e Blanchot, si offre come il luogo della dissimulazione che risalta come tale, paradossale apparizione di una sparizione. L'opera d'arte, che conduce per eccellenza alla solitudine essenziale, si delinea come lo spazio privilegiato di questa manifestazione della dissimulazione.

Costituire il campo di dispiegamento della dissimulazione dell'Essere, favorendo l'emergere dell'Essere obliato, si presenta dunque come prerogativa specifica della letteratura e dell'arte.

L'essere in rapporto essenziale con una mancanza, è una caratteristica del linguaggio, al centro del quale si trova per Blanchot e per Bessette una lacuna che ne è allo stesso tempo condizione di possibilità e che si ripete incessantemente con la proliferazione del discorso. La letteratura è incapace di attingere al punto ultimo coincidente con il senso pieno e conclusivo, ma nonostante questa capacità di disgregare ogni certezza, la parola letteraria gode di una verità mobile, tentativo

---

212 M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 595.

213 G. Bataille, *L'impossibile*, SE, Milano, 1999, pag. 90.

di risposta a ciò che è altro rispetto a questo valore.

La parola letteraria è errante. Erra perché sbaglia, trasgredisce. Erra perché sfugge e non ha dimora fissa. L'essenza della letteratura sta nello sfuggire ad ogni determinazione che la fissi e la compia, la realizzi. Per questo sono la letteratura e l'opera da ritrovare sempre, costantemente, ininterrottamente, e sono quindi sempre “a venire”.

La valorizzazione però della scrittura può mettere in risalto il primato del significante nel determinare la possibilità del significato, perché non può esistere un significato pensabile e proferibile indipendentemente dal significante che lo veicola. Avviene così la subordinazione del significante all'egemonia del significato.

## PAROLA DELL'ALTRO E PAROLA DEL MEDESIMO

*“La Poésie l’effleure de son aile légère.  
L’irréel, ce qui n’est pas essentiel.  
Ce qui dépasse le  
bien et le mal, le bon et le mauvais, le beau et le laid  
ce qu’on ne comprend pas  
car il ne s’agit plus d’idées séculaires primaires  
simples toutes faites, communes”*

Hélène Bessette

Seguendo l'analisi di Michel Foucault nel suo *Le mots et le choses*, a partire dal XVI secolo la rappresentazione dà forma al significato e il sistema dei segni si fa binario, destituendo la concezione di linguaggio come cosa iscritta nel mondo per cui “le parole scintillano nella somiglianza universale delle cose”<sup>214</sup>, e rendendo valido il linguaggio solo in quanto discorso. Superando questa funzione rappresentativa o significante, la Letteratura moderna va in cerca dell'essere del linguaggio stesso, e il poeta scopre le connessioni e le somiglianze tra le cose, sepolte sotto le differenze dichiarate nel quotidiano da un sapere essenzialmente dialettico e ordinatore. Ponendo al suo centro l'essere del linguaggio, la Letteratura si afferma come impensabile attraverso una teoria della significazione e attraverso un discorso di idee. Giunge ad allontanare il linguaggio dalla sua concezione di oggetto del sapere grammaticale, e lo riscopre come “potere spoglio di parlare” all'incontro con “l'essere selvaggio e imperioso delle parole”<sup>215</sup>.

Appare chiaro il legame tra letteratura e intransitività del linguaggio, perché questo rinvia solo a se stesso. La letteratura si allontana sempre più dal linguaggio quotidiano e dal reale,

<sup>214</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Milano, 2009, pag. 64.

<sup>215</sup> Ivi, pag. 324.

autonomizzandosi fino quasi ad una secessione.

Sottraendo il linguaggio al discorso e alla rappresentazione e ricostituendolo in uno spazio altro, la scrittura si afferma quindi intransitiva, difficile, indipendente, disposta ad inglobare tutto ciò come il brutto, l'inaccettabile, l'impossibile, l'innaturale, il falso, che le era stato precluso per poter circolare.

La Letteratura francese dal secondo dopoguerra si fa infatti ricerca continua che ha come contenuto la sua forma. Si fa ricerca non limitatamente teorica, ma si costituisce come senso che struttura l'esperienza letteraria. Si fa movimento inarrestabile che sfugge alle distinzioni di genere troppo legate al concetto di rappresentazione.

Ancora secondo l'analisi effettuata in *Le Mots et les choses*, l'essere nell'*episteme* moderna è il risultato di un atto di autoconoscenza, con la conseguenza diretta che l'impensato, ossia ciò che viene escluso dal pensiero, ciò che lo segue e lo precede, non potrà essere considerato soggetto o oggetto della conoscenza, ma sarà la zona oscura in cui la Metafisica del Medesimo relegherà l'alterità. Nella postfazione di Cesare Milanese agli *Scritti letterari* si può leggere:

“La discorsività moderna, avendo assunto a proprio fondamento il principio di identità, converge nella instaurazione di un sistema ontologico in cui il soggetto viene fatto apparire come un dato assoluto. Qui l'identità del soggetto diventa l'identità del discorso con se stesso; e allora la Parola della dialettica, alla pari con la Parola teologica, è sempre la Parola del Medesimo, radicata al mito dell'interiorità del soggetto.”<sup>216</sup>

Se le cose sono ordinate dalle parole e il pensiero dal linguaggio, sarà importante riuscire a fratturare l'equivalenza tra dicibile e pensabile, attraverso un uso delle parole refrattario alle comuni regole del pensiero. Un uso che ne mini le fondamenta, causandone una crisi. L'ordine che si voleva assoluto, l'onnipotenza di questo pensiero oggettivante risultano incapaci di combattere le parole in vesti di oggetti impossibili. La Letteratura, grazie alla struttura esoterica, appare in grado di lasciare spazio al poter dire ciò che è impensabile. Accade che il venir detto a parole può darsi anche senza che avvenga la riduzione ad oggetto. Come l'enciclopedia cinese di Borgès. L'interpretazione che ne dà Foucault, l'elogia in quanto dissoluzione di due grandi capisaldi del pensiero occidentale, originati da Cartesio. Da un lato l'idea che non possa esistere pensiero senza soggetto ed oggetto e dall'altro che il pensare sia sempre un *cogito*. Il testo di Borgès non menziona mai un soggetto pensante, dimostrando infatti come non ce ne sia bisogno per esperire il linguaggio. Accade poi che tra quelle righe anche l'oggetto sia sfuggente, rifiutandosi di comparire oltre le parole che lo

---

216 C. Milanese, *Postfazione* in M. Foucault, *Scritti letterari*, op. cit., pag. 156.

nominano.

Bessette da parte sua corrode la teoria cartesiana, come si è visto in precedenza, introducendo delle faglie all'interno del discorso e creando degli sfasamenti a livello narrativo, per cui risulta difficile identificare le voci parlanti con un determinato soggetto.

E proprio questa incertezza riguardante il soggetto che parla è attaccata dalla “Letteratura della Parola che trasgredisce (la Parola dell'Altro)”<sup>217</sup>. Foucault ci dice a proposito del disgregamento della soggettività filosofica, nella sua *Prefazione alla trasgressione*:

“E soprattutto scopre che al momento stesso di parlare, egli non è sempre posto all'interno del proprio linguaggio nella stessa maniera; e che al posto del soggetto parlante della filosofia – di cui nessuno dopo Patone fino a Nietzsche aveva messo in causa l'identità evidente e ciarlieria- si è scavato un vuoto dove si lega e si snoda, si combina e si esclude una molteplicità di soggetti parlanti.”<sup>218</sup>

## LA LETTERATURA COME CONTRODISCORSO

*“Faire quelque chose (sense propre) bien sûre.  
Mais en rompant résolument avec l'état actuel.”*

Hélène Bessette

Se come dice Blanchot, ogni scrittura, che lo voglia o no, è politica, si tratterà quindi di recuperare la necessità della lotta rivoluzionaria con un'elaborazione profonda e dettagliata che si opponga alle modalità della propaganda, della fraseologia corrente. Rifiutando lo stato attuale delle cose, la letteratura dovrà assumere atteggiamenti pratici che la rinnovino completamente; atteggiamenti che supereranno, come si è visto nell'analisi dell'opera della Bessette, il linguaggio mirante a raffigurare la realtà, per giungere ad una scrittura rigorosamente non mimetica; l'illusoria chiarezza semantica che evita il lavoro di produzione dei segni, verrà sostituita dall'illeggibilità e dalla difficoltà d'approccio al testo come barriera strategica, tesa ad un confronto diretto con la materialità del testo stesso; del Significato centrale attorno a cui si chiude l'opera intera, ci si libererà per andare verso lo sviluppo di una catena significante infinita, anteriore e successiva ai limiti del singolo testo.

Questa nuova Letteratura avrà un duplice effetto: sperimentale, perché in quanto ricerca continua, scoperta e esplorazione, apre possibilità impensabili del linguaggio; e liberatoria, in quanto fornisce

---

<sup>217</sup> Ivi, pag. 161.

<sup>218</sup> Ivi, pag. 64.

all'uomo una via di fuga da determinate reti linguistiche, portando così alla luce e denunciando la strumentalizzazione del linguaggio ordinario che maschera l'ideologia.

Da questa angolazione, il linguaggio di finzione, il genere romanzesco in particolare, connesso maggiormente al discorso attuale e corrente, può adottare un carattere decisamente trasgressivo, in quanto è in relazione con i codici istituiti, ma per contestarli e sfuggire alla Legge che li regola.

Bataille nel suo *La Letteratura e il male*, definisce la Letteratura come un pericolo, come la trasgressione della legge morale, perché totalmente irresponsabile e nella condizione di poter davvero dire tutto.

“La Littérature est même, comme la transgression de la loi morale, un danger. Étant inorganique, elle est irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire.”<sup>219</sup>

Abbandonando le vie di rassicuranti utilità sociali, la letteratura e la poesia acquistano la valenza del negativo. Queste, durante il corso del XIX secolo, fino ad oggi, sembrano essersi andate a costituire come “controdiscorso”, affermandosi nella loro autonomia rispetto ad ogni altro linguaggio.

Letteratura è quindi quel

“linguaggio che riprende e consuma nel suo fulmine ogni altro linguaggio, facendo nascere una figura oscura ma dominatrice dove giocano la morte, lo specchio e il doppio e la fluttuante proliferazione di parole all'infinito.”<sup>220</sup>

Il linguaggio attraverso questa nuova Letteratura si afferma nella propria esistenza pura e svincolata da tutto, dandosi in forme estreme e trasgressive. Autori come Sade, Mallarmé, Hölderlin, Artaud, Bataille, Blanchot, Klossowski, secondo Foucault, sono stati testimoni di questa frattura all'interno del discorso, di questa emersione del potere impotente della parola, creando una lingua de-dialettizzata attraverso la quale mettere a tacere il discorso stesso. Questi personaggi hanno contribuito ad una Letteratura intesa come esperienza della parola uscente dal linguaggio, proprio perché parola e capace per questo di denunciarne i processi e i meccanismi interni.

La parola letteraria inseguita da tutti questi scrittori, si autogenera, riuscendo a liberarsi della dinastia della rappresentazione, in questa *expérience du dehors*, pensata da Foucault come dissociazione dell'io penso e dell'io parlo. Questa frammentazione dell'esperienza dell'interiorità e il decentramento del linguaggio in direzione dei suoi stessi limiti sono i tratti che caratterizzano il pensiero del di fuori. E gli sforzi di coloro che Foucault definisce *esoterici* della letteratura,

219 G. Bataille, *La Littérature et le mal*, Gallimard, coll. «Idées» n. 128, Paris, 1967, p. 26.

220 M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004, pag. 83.

confluiscono nel trasformare la narrativa in un atto di distruzione della narrazione.

Besette stessa, nel suo lavoro continuo di distruzione del discorso e di ricerca di una parola potente, si colloca a mio avviso in questa cerchia di scrittori che si armano di un linguaggio spogliato dalla sua funzione di strumento di designazione e reso inaugurale per poter dire l'invisibile, e non più per dover ripetere l'ordine unico.

L' "esoterismo strutturale" che teorizza Foucault, indicante gli atti di parola sfuggenti all'ordine del discorso, si delinea come irriducibile al dispositivo discorsivo vigente. E sottraendosi all'identificazione, sabotando i tentativi di recuperarne la differenza. Ne consegue che il perché del suo essere sovversivo risiede proprio nel codice linguistico. Lo scomporre e il decostruire il sistema discorsivo devono basarsi quindi sul costante e sistematico aggiramento dei processi attraverso cui si struttura il codice. A questo punto lo scopo della codificazione coinciderà con la ricerca e la creazione della corporeità dei suoni, e non è più la produzione di un senso.

## IL PENSIERO DEL DI FUORI

*“E se la vostra durezza non vuole lampeggiare e scindere  
e frantumare: come potreste un giorno,  
con me – creare?”*

Friedrich Nietzsche

Ciò che emerge dai testi degli autori definiti da Michel Foucault “esoterici” è

“[...] un discorso che appare senza conclusione e senza immagine, senza verità né teatro, senza prova, senza maschera, senza affermazione, libero da qualsiasi centro, liberato da ogni luogo originario e che costituisce il suo proprio spazio come il di fuori verso il quale, fuori del quale esso parla.”<sup>221</sup>

Il *di fuori* di cui Foucault parla è lo spazio in cui viene dirottato il linguaggio letterario nel momento in cui non esprime più un pensiero interiorizzato o la coscienza di sé, ma si focalizza sull'essere stesso del linguaggio, portando il pensiero quindi verso l'esterno, nel punto più lontano da sé. Ripudiata la predominanza del taglio psicologico, il racconto dice “di esperienze, di incontri, di segni improbabili”<sup>222</sup>. Qui si colloca l'esperienza limite di Blanchot per cui l'essere del linguaggio

221 M. Foucault, *Scritti letterari*, op. cit., pag. 118.

222 Ibidem.

appare solo nella scomparsa del soggetto, nell'annientamento di colui che parla. E di conseguenza appaiono le manovre dei nuovi romanzieri francesi tese a problematizzare all'interno dei loro scritti la questione del soggetto, spesso mostrato alle prese con certe esperienze che gli restano irriducibilmente esterne e straniere, e tralasciando il tradizionale discorso letterario sulla necessità di interiorizzare il mondo, di scandagliare l'interiorità e l'inconscio umani, di comprendere e risolvere le contraddizioni. La Letteratura altra si concentra invece sulla soggettività infranta, sul limite e sulla trasgressione.

Di discendenza nietzschiana è la critica all'identità metafisica del soggetto cartesiano, all'uso puramente strumentale del linguaggio proprio del soggetto della *ratio*, a cui si vuole contrapporre nel corso di tutto il Novecento una multiformità del sé. E la Letteratura è il luogo privilegiato in cui il linguaggio può erompere in maniera incontrollata e incontrollabile, sottraendosi alla riduzione entro l'ordine razionale del discorso, imponendosi come alterità assoluta anche rispetto alla coscienza del soggetto impegnata a tentare di dominarne le forme.

A queste condizioni può balenare

“un linguaggio senza l'assegnazione di un soggetto, una legge senza Dio, un pronome personale senza personaggio, un volto senza espressione e senza occhi, un altro che è il medesimo.”

223

Ciò che emerge attraverso l'esperienza del di fuori è l'ininterrotto fluire del linguaggio, ciò che sta prima di tutte le parole e sotto ogni silenzio. “L'essere del linguaggio è la cancellatura visibile di colui che parla”<sup>224</sup>. E la parola, non più interiore ed intima, è totalmente al di fuori e proprio a questo al di fuori rimanda mentre indica. Dopo Blanchot il linguaggio liberato è parlato da nessuno, superando l'esistenza di colui che parla e dimenticando ogni significazione determinata. E con Bataille invece si afferma che solo nella trasgressione del soggetto parlante si può avere il linguaggio non dialettico del limite.

È proprio nel saggio *La pensée du dehors* che Michel Foucault, partendo dalla “cenere promettente”<sup>225</sup> che è l'opera di Bataille, mette in relazione il concetto di trasgressione, ereditandolo dallo scrittore francese, e quello di limite.

Trasgressione e limite si coappartengono e si implicano a vicenda. L'una supera l'altro, proprio mentre lo traccia. Lo porta a destarsi nel momento in cui viene distrutto e a ritrovarsi in ciò che essa esclude.

“Il gioco dei limiti e della trasgressione sembra essere retto

223 Ivi, pag.128.

224 Ivi, pag. 131.

225 Ivi, pag. 58.

da un'ostinazione semplice: la trasgressione supera e non cessa di ricominciare a superare una linea che, dietro ad essa, subito si richiude in un'ondata di poca memoria, recedendo così di nuovo fino all'orizzonte dell'insuperabile.”<sup>226</sup>

Ma il rapporto tra questi due concetti non è riducibile e semplificabile alla pura opposizione, piuttosto è possibile definire la loro relazione come un reciproco appartenersi, una coesistenza che non permette l'emergere di uno solo dei due termini. Tra di loro c'è un “rapporto di avvolgimento”<sup>227</sup>, scrive Foucault. Grazie all'impossibilità della trasgressione di oltrepassare l'opposizione, può aprire degli spazi da cui poter far nascere il linguaggio, superando quindi il pensiero dialettico e l'esperienza della contraddizione.

Va inoltre liberata dalle connotazioni negative a cui comunemente è connessa, alleggerendola, come suggerisce il filosofo francese, e allontanandola dall'atto esclusivo e assoluto della separazione e dalla misura dello scarto, per ricongiungerla alla designazione dell'essere della differenza. La trasgressione non va considerata quindi come un negare tutto, ma come un movimento che riconduce ogni cosa ai propri limiti, offrendo così la possibilità di superarli. Si va così oltre il passaggio, oltre la semplice contestazione che riduce esistenze e valori ai propri limiti, perché tracciando questi ultimi, si apre uno spazio di cambiamento, una pratica di resistenza, una possibilità della differenza. Il limite è quindi un atto di divisione che mentre segna il confine, dà l'opportunità di oltrepassarlo, in un movimento inarrestabile che rovescia e rirovescia certezze e assolutizzazioni. Da questa linea incessantemente da ridefinire, da questa linea spazializzante e delocalizzante insieme, può avviarsi la resistenza verso ogni insieme di rapporti di potere. E quindi nel concetto di limite, il quale contiene in sé anche l'idea del superamento stesso, e nel movimento ininterrotto che caratterizza l'essere umano, risiede proprio la sua illimitatezza, come scrive George Simmel nel suo *L'intuizione alla vita*.

“La mobilità di principio e lo spostamento continuo dei nostri limiti fanno sì che l'intima essenza della nostra natura si possa esprimere nel seguente paradosso: noi abbiamo ovunque dei limiti – noi non abbiamo limiti.”<sup>228</sup>

---

226 Ivi, pag. 59.

227 Ibidem.

228 G. Simmel, *L'intuizione della vita*, Bompiani, Milano, 1938, p. 11.



## LA LETTERATURA COME ESPERIENZA DELLA FINITUDINE

*“Poesia,  
divisione assoluta del linguaggio,  
che lo restituisce identico a se stesso  
ma dall'altra parte della morte;  
rime delle cose e del tempo.  
Dall'eco fedele nasce la pura invenzione del canto”*  
Michel Foucault

La trasgressione, legandosi al concetto di limite, è anche ciò che permette di esperire la relazione tra essere e finitudine. E segna anche il rapporto tra linguaggio e morte, in quanto il linguaggio trova il suo essere proprio nel valico dei suoi limiti, lì dove si apre la possibilità di un linguaggio non dialettico. La sperimentazione sul linguaggio, conducendolo agli estremi, provandone i limiti, attraversando la zona in cui s'incontra la morte, annuncia la fine dell'uomo. L'esperienza di Antonin Artaud ad esempio ha mostrato d'appartenere a questa nuova letteratura nel momento in cui il linguaggio in quanto discorso viene rifiutato a vantaggio della materialità del pensiero e della parola, dell'urlo, del corpo. Nella lingua, denuncia Artaud, il soggetto e il predicato, suggellati dalla copula, tutto si fissa in definizioni che producono significati universali. Il verbo essere, non più dinamico, si stabilizza e tende verso l'univocità, la fissità eterna ed immutabile. Artaud rifiuta la lingua sia perché struttura sintattica significativa, sia perché organo centrale nell'articolazione della voce. Questa una voce colpevole di farsi scrittura relazionata ai segni che la costituiscono, esprimendo la presenza in assenza dei significati universali. L'altra critica artaudiana colpisce l'altra duplicazione della realtà, riguardante l'astrazione che istituisce segni rinviati a significati universali. Questo processo d'astrazione fa sì che la voce si articoli attraverso una sintassi stabilente un rapporto di funzionalità tra segni della lingua e significati.

Quella di Artaud è un'opera nuova in cui “ogni parola è fisica, investe immediatamente il corpo”<sup>229</sup>, ed eccede l'ordine del discorso a vantaggio di presenze-segni che concretizzano e non rappresentano. Il segno, grazie alla sua natura simbolica, ha la capacità di raccogliere innumerevoli prospettive, possibilità di evento e di senso che restano indeterminate. Questi simboli suggeriscono l'azione originaria del darsi del mondo.

Quello di Artaud è un linguaggio costituito di suoni, respiri, grida, gesti crudeli e parole da manipolare “come un oggetto solido e che smuove le cose, prima nell'aria, e poi in un terreno infinitamente più misterioso e segreto, ma tale da consentire una estensione”<sup>230</sup>.

<sup>229</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 83.

<sup>230</sup> A. Artaud, *Teatro Orientale e teatro Occidentale*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, p.189.

L'intento artaudiano sarà quindi di dare alla parola quella potenza di andare oltre il discorso, valorizzando “vibrazioni e qualità”:

“Abbandonando l'utilizzazione occidentale della parola, trasforma le singole parole in sortilegi. Alza la voce. Ne utilizza le vibrazioni e le qualità. Fa martellare violentemente i ritmi. Macera i suoni. Mira ad esaltare, intorpidire, sedurre, fermare la sensibilità. Libera il senso di un nuovo lirismo dal gesto che, con il suo precipitare o con il suo espandersi nell'aria, finisce per andare oltre il lirismo delle parole. Spezza infine la soggezione intellettuale al linguaggio, trasmettendo il senso di una nuova e più profonda intellettualità che si cela sotto i gesti e sotto i segni, innalzati a dignità di esorcismi particolari”<sup>231</sup>

La letteratura si lega alla trasgressione anche con le opere di Raymond Roussel, in cui il linguaggio è distrutto in quanto discorso perché attraverso un procedimento particolarissimo dell'opera, ossia partendo da due frasi graficamente quasi identiche, aventi solo un minimo scarto fonetico, e significati diversi, vengono prodotte situazioni di senso totalmente differenti. Proprio questo scarto minimo produce una divaricazione assoluta di senso. C'è quindi, al livello del significato, una duplicazione parallela a quella che divide, a livello del significante, la struttura nascosta delle parole e l'enunciazione delle cose.

“L'identità delle parole — il semplice fatto, fondamentale per il linguaggio, che ci siano meno vocaboli che designano che cose da designare — è essa stessa un'esperienza a doppio versante: rivela nella parola il luogo di un incontro imprevisto fra le figure più lontane del mondo [...]; ed essa mostra uno sdoppiamento del linguaggio che, a partire da un unico nucleo, si stacca da se stesso e fa nascere senza pausa altre figure”<sup>232</sup>

Roussel, senza ideare storie o situazioni particolari né notevoli a livello psicologico, costruisce un dispositivo narrativo assolutamente arbitrario e necessario allo stesso tempo. Blocca il significato delle parole, facendole interagire solo con i significanti.

Il gioco ambiguo che attraversa le righe, la presenza simultanea di racconto e procedimento invisibile, mostrano l'apertura dei possibili del linguaggio. Ciò a cui ci mette di fronte Roussel con i suoi lavori “è il linguaggio di sempre lavorato dalla distruzione e dalla morte”<sup>233</sup>.

Si mostra così all'interno del linguaggio la comunicazione tra nascita e morte del linguaggio stesso.

La letteratura coglie la parola che dice la vita mentre viene pronunciata, vincendo la sua stessa

231 A. Artaud, *Il teatro e la crudeltà*, in *Il teatro e il suo doppio*, op. cit., p. 206.

232 M. Foucault, *Raymond Roussel*, Ombre corte, Verona, 2001, pag.20.

233 Ivi, pag. 53.

morte e passando dall'altra parte della vita.

“Proprio nello spazio così messo a nudo, la letteratura, con il surrealismo prima (ma in forma ancora notevolmente travestita) poi, sempre più puramente, con Kafka, con Bataille, con Blanchot, si è data in quanto esperienza: in quanto esperienza della morte (e nell'elemento della morte), del pensiero impensabile (e nella sua presenza inaccessibile), della ripetizione (dell'innocenza originaria, situata sempre nel punto più prossimo del linguaggio e tuttavia sempre remoto); in quanto esperienza della finitudine (imprigionata entro l'apertura e la costrizione di tale finitudine).”<sup>234</sup>

La Letteratura si fa carico di questo compito e la concezione di legare la preparazione alla morte alla scrittura stessa e alla vertigine creativa è una tematica centrale per autori come Blanchot, Artaud, Bataille.

Anche in Bessette è possibile rintracciare questa questione. Esemplare è il romanzo *Si*, in cui il suicidio è l'ossessione della protagonista alle prese con la scrittura “à trois cents pages à l'heure”<sup>235</sup> della sua malattia e della sua guarigione. Désira rifiuta d'essere ridotta a puro oggetto femminile, mero attributo sessuale e questa sua incapacità ad adattarsi alle modalità socialmente condivise la costringe ad essere perennemente infelice. I rimedi che prova contro il suo malessere (dal cinema alla letteratura tascabile, dal passeggio ai locali) sembrano accentuare la sua posizione di reietta, spingendola sempre più verso la morte.

“*Désire Désira se fait romancière. Romancière d'un autre monde. Avec des yeux clairs de voyante Désire Désiree Désira explore le Monde des Ténèbres.*”<sup>236</sup>

O poco più avanti, sconfitta e totalmente priva di speranze, scrive:

“*J'accepte mon éphémère destinée. /La partie est perdue. Irrémédiablement perdue.*”<sup>237</sup>

La protagonista esprime continuamente lungo il corso del romanzo questa sua volontà inamovibile di morire e la sua necessità di raggiungere la morte attraverso la scrittura stessa, attraverso la distruzione del sistema linguistico, per raggiungere una pace che è poi la pagina bianca, il silenzio assoluto dietro le parole. E allora la domanda che sembra voler far emergere la Bessette (come ben suggerisce la Claro nella sua interessantissima postfazione all'opera) è: “si può morire dentro le pagine di un libro?”<sup>238</sup>. E attraverso i limiti verso cui spinge la lingua francese, l'autrice riesce a mostrare quel legame profondo tra l'abisso creativo e la morte.

<sup>234</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, op. cit., pag. 410.

<sup>235</sup> H. Bessette, *Si*, op. cit. pag. 18.

<sup>236</sup> Ivi, pag. 81.

<sup>237</sup> Ivi, pag. 82.

<sup>238</sup> Claro, Postfazione di *Si*, op. cit., pag. 203.

“E come se questa esperienza entro il linguaggio delle forme della finitudine fosse insostenibile o insufficiente (la sua insufficienza stessa era forse insostenibile) essa si manifesta all'interno della follia: la figura della finitudine si dava così entro il linguaggio (come ciò che in esso si svela), ma anche prima e di qua da esso, come la regione informe, muta insignificante in cui il linguaggio può scaturire.”<sup>239</sup>

Più che di una morte si tratta di un morire, di un processo più che di uno stato. Un morire che trapela e s'intravede nel limite che ogni parola mostra.

È Orfeo che, primo dei poeti, scende nel regno dei morti per spingersi fino al limite ultimo che è la morte. Tramite Euridice, può fare quell'esperienza e salvarsi, riemergendo tra i vivi e portando con sé ciò che a tutti loro è negato, se non come punto ultimo e irreversibile. E nella meravigliosa riscrittura di Cesare Pavese, l'inconsolabile Orfeo si spinge negli inferi per cercare se stesso. “E si scende nell'Ade a strappare qualcosa”<sup>240</sup> e questo qualcosa è il limite stesso, la morte, che poi Orfeo trasforma in poesia. “E' necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno”<sup>241</sup> per poi tornare alla luce e comprendere il trasalimento che scaturisce dal chiarore della vita. Orfeo il poeta per primo ha compreso il legame profondissimo di poesia e morte, attraverso quel limite che è Euridice, la sua musa morta, quella presenza che è assenza da raggiungere, ritrovare per poi vederla sparire di nuovo “come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva.”<sup>242</sup>

Lo scrittore si afferma così come unico in grado di accettare il peso della morte, di rapportarsi ai suoi limiti, e perciò la sua sopravvivenza è strettamente legata alla sua sparizione nella Letteratura moderna. Lo scrittore, come la parola, si apre al vuoto, all'infinito, legando quindi la scrittura al neutro e liberandola così nella sfida continua all'impossibilità. In questo perenne superamento del limite, superando se stessa verso l'esterno, risiede la forza trasgressiva della scrittura.

Al centro della Letteratura moderna sta proprio quest'esperienza del limite e del suo oltrepassamento, per raggiungere un linguaggio de-dialettizzato che come condizione di movimento creativo del soggetto verso il fuori, prenda proprio la trasgressione.

La scrittura, secondo Blanchot, è allo stesso tempo infinita forza di attrarre e creare, e l'attimo in cui avviene la dissoluzione del “dentro” nel “fuori”.

Lo scrittore è quindi colui dà origine al gesto paradossale di spingere la soggettività verso quel ‘fuori’, spazio di creazione e vita, e contemporaneamente declamandone la morte. È colui che si lascia travolgere dal paradosso e scrivendo mostra come le parole, nonostante abbiano un limite

239 M. Foucault, *Le parole e le cose*, op. cit., pag. 410.

240 C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, p. 76.

241 Ibidem.

242 Ivi, pag. 74.

nell'incomunicabilità, possiedano la forza di illuminare brevemente il vuoto della parola stessa, del non detto. È colui che si sdoppia e lascia che un sé viva profondamente lo spazio del fuori.

## LA LETTERATURA COME TRASGRESSIONE

*“Ne fut ni système, ni école,  
ni mouvement d’art ou de littérature,  
mais pure pratique d’existence”*

Maurice Blanchot

Il potere della scrittura sta proprio nel fatto di essere essenzialmente una soggettività capace, attraverso l'incomunicabilità delle parole e la possibilità di creare significati, storie, personaggi inediti, di liberarsi dalla logica identitaria. La letteratura potrà così afferrare la verità del linguaggio in azione e del potere che di quello stesso linguaggio si serve con lo scopo di imporre la propria realtà come unica possibilità. Si mostrerà inoltre capace di generare un atto fondativo per mezzo di uno scarto della trasgressione, e non più attraverso la creazione di una norma.

La scrittura, in quanto negazione del mondo quale regno del Medesimo, appare quindi un plausibile strumento di contestazione e di apertura a possibili spazi altri. E dandosi come esperienza limite, grazie ad un atto desoggettivante, è in grado di strappare il soggetto a sé stesso, portandolo ad essere altro da sé. Attraverso questa decostruzione del soggetto razionale, la letteratura moderna ha dato luce all'impossibilità di sciogliere il paradosso dell'umano, mostrando invece la necessità di viverlo. E la scrittura, proprio perché esperienza delle più complesse e radicali, consentirebbe di avvicinarsi.

La letteratura sperimentale, andando a minare l'ordine del discorso e creando forme, strutture, codici linguistici totalmente nuovi, indica spazi inediti in cui i possibili si aprono, suggerendo modalità di resistenza e punti di svolta da cui tracciare dei percorsi autonomi. Si offre proprio per questo come esperienza esemplare, come modello per impossessarsi di aree comuni e individuali e renderle concretizzazioni della vittoria della potenza della vita contro il potere sulla vita, parafrasando una bella espressione di Judith Revel<sup>243</sup>.

L' "ontologia produttiva" dell'ultimo Foucault, grazie al concetto del "di fuori", permette di pensare un certo modo di fare letteratura un ponte verso una filosofia che sia più che altro ethos filosofico proprio perché atteggiamento limite, teso a riflettere sul soggetto e sul suo agire. La vicinanza tra le due sta in questa capacità comune di cogliere e comprendere i processi di soggettivazione,

---

<sup>243</sup> J. Revel, *La naissance littéraire du biopolitique*, in Michel Foucault, *la littérature et les arts*, Kimé, Paris, 2004, pag. 66.

destrutturarli, e esporre le relazioni di potere all'apertura verso possibilità creatrice. I risultati di queste manovre saranno poi ovviamente diversi e assumeranno differenti forme. Ma entrambe, letteratura e filosofia, consentono al soggetto di pensarsi altro, resistente, molteplice. Un soggetto forte perché non più autoreferenziale a livello d'identità e capace di muoversi all'interno dei meccanismi di potere. Un soggetto in trasformazione continua quindi che non sia sostanza, che oltrepassi la definizione datane dal razionalismo moderno, che rifiuti l'intangibilità identitaria dell'*homo cogitans* e si liberi dell'*assujettissement*, ossia della sottomissione a ciò che la ragione ha innalzato a norma.

La letteratura si offre a partire dal XIX secolo come possibilità di resistenza alla oggettivazione, attraverso l'introduzione nel testo di oggetti impossibili che si negano al pensiero. In questa possibilità di fronteggiare l'ordine linguistico, di trasgredirlo, di contestarlo, minandone la pretesa d'univocità, smantellandone i cardini, risiede appunto la capacità sovversiva della letteratura.

Il linguaggio, grazie a questa nuova letteratura, scopre i suoi limiti e proprio nel movimento che lo spinge a superarli, trova il suo essere. “Linguaggio non dialettico del limite che si sviluppa soltanto nella trasgressione di colui che parla”<sup>244</sup>. Foucault nella sua *Introduzione alla trasgressione*, rintraccia in questo rapporto di coappartenenza tra limite e trasgressione, il privilegio costantemente innovatore della letteratura.

L'affermare però che non possa darsi il limite senza la trasgressione, né la trasgressione senza la conferma di un limite, potrebbe generare il rischio di un circolo vizioso, mentre si dichiara l'implicarsi indissociabile e reciproco della legge e della sua possibile negazione. Non sembrerebbe plausibile in questo modo che il concetto di trasgressione possa designare lo spazio d'apertura del cambiamento e della differenza. Ma l'idea di trasgressione dei limiti, pur implicando la coppia *dentro/fuori*, sfugge alla trappola dialettica grazie al concetto di piega, che Foucault utilizza proprio per il suo essere essenzialmente sia il fuori del dentro che il dentro del fuori.

“Siccome non vi è superficie, l'interno e l'esterno, il contenente e il contenuto non hanno più limite preciso e sprofondano in una profondità universale.”<sup>245</sup>

La piega, essendo allo stesso tempo il fuori e il dentro, rappresenta emblematicamente la possibilità di concepire insieme la libertà e la determinazione, la via di fuga e il sistema dialettico.

Di conseguenza sarà ancora più fruttifero pensare che la resistenza all'oggettivazione del pensiero dialettico sia affrontabile parallelamente su due fronti, grazie all'esperienza del “di fuori” che fa esplodere linguaggio e soggetto, spingendoli oltre se stessi; e grazie ad un'esperienza del “di

244 M. Foucault, *Scritti letterari*, op. cit. pag. 66.

245 G. Deleuze, *Sullo schizofrenico e la bambina*, in *Logica del senso*, op. cit., p. 83.

dentro”, ossia una specie di risoggettivazione.

La norma investe continuamente lo spazio. Attua strategie camaleontiche per arrivare ovunque, producendo realtà. Considerata quindi la capacità del potere di inglobare le resistenze al suo interno, sorgerà la necessità di delineare anche delle forme di sottrazione alle forze oggettivanti dell'ordine che siano però rintracciabili e praticabili all'interno del potere stesso. Si tratterà di scoprire ed inventare nuove forme della differenza, in un permanente movimento di riadattamento e di creazione.

Nell'ultimo Foucault si trova il tema della produzione di soggettività che presenta sotto forma di pratica di libertà una nuova modalità di resistenza, permettendo così al soggetto di pensarsi anche positivamente coinvolto nel mondo e capace di sottrarsi all'ordine.

Accanto ai modi di soggettivazione che agiscono col fine di oggettivare l'essere umano trasformandolo in soggetto, bisognerà considerare anche la possibilità di costituirsi come soggetti padroni della propria esistenza, attraverso diverse *techniques de soi*.

La storia dei soggetti risulterebbe, secondo l'analisi foucaultiana, un'incessante interazione di determinazioni storiche e lavoro su di sé. Quest'ultimo, a sua volta storico, è comunque l'area mobile e mutevole del “di fuori”, in quanto spazio dell'autodeterminazione, dell'invenzione, del non-oggettivato, che si presenta tra la rete dei rapporti di potere.

In questo modo è da ripensare il tema del “di fuori” come possibilità di creare degli spazi di resistenza intestini e non più totalmente esterni al potere, concependoli come operazioni creative e inedite delle singolarità.

Questo recupero del soggetto apparirebbe, ad un primo sguardo, in contraddizione con i tentativi di distruggerlo e di superarlo, cari alla letteratura sperimentale sorta in Francia a partire dal secondo dopoguerra. Va sottolineato però che in realtà ciò che viene rigettato dal *Nouveau Roman*, è il soggetto concepito come coscienza storica e autosufficiente o ridotto a entità da oggettivare. Ciò alla cui sparizione si lavora attraverso la letteratura, è il soggetto nella sua unità assolutamente determinata, il suo sistema di funzioni immodificabili.

Acquista invece importanza il soggetto inteso come movimento costituente, consapevole della propria potenza creatrice e delle strutture storiche che lo determinano e da cui sfugge allo stesso tempo. Questo nuovo soggetto sarà padrone di un “di fuori” che non dovrà essere pensato come esclusivamente esterno. La dialettica del limite al suo interno fa posto al concetto di piega, dimostrando così che la coappartenenza possa essere intesa quasi come una coincidenza, in cui l'uscire da sé è in fondo un rientrare in sé, sotto una luce nuova. Trasformato, il soggetto da *subjectus* si afferma autonomo e creativo, in quanto creazione del sé. Si tratterà quindi di attuare

una “[...] *élaboration d'une culture de soi- d'une sculpture de soi, devrait-on dire, tant la dimension esthétique est inséparable de [...] l'éthique.*”<sup>246</sup>

La vita, l'arte si offrono così come pratiche, come spazi di produzione della soggettività desoggettivata, in una coincidenza di etica ed estetica, verso una s-cultura di sé.

## L'ELOQUENZA DEL SILENZIO

*“Le silence est la seule vraie communication,  
il est le langage authentique.”*

Maurice Blanchot

S'è visto come, sulla scia heideggeriana, Bessette denunci l'esclusione dall'esistenza umana di elementi quali il silenzio, il vuoto, la solitudine, nel loro costituzionale rinviare alla dimensione della morte. L'autrice recupera queste lacune, questi divieti della lingua e del pensiero e li introduce all'interno della sua opera, sotto forma sia di una necessità stilistica sia di un'esigenza narrativa. Per questo la negazione e il rifiuto che si esplicano nelle ellissi e nelle lacune sintattiche, si trasformano, sul piano diegetico, in personaggi assenti. La volontà, l'intento dell'autrice risiedono proprio nell'infrangere il *continuum* costruito per salvaguardare e reiterare l'illusione, l'inganno in cui vive l'individuo. Consapevole della vicinanza assoluta di linguaggio e morte, la Bessette trascina la sua scrittura fino ai suoi stessi limiti, e la spezza e la frantuma per mettere in risalto l'artificiosità della costruzione linguistica e per far risalire in superficie ciò che invece si vorrebbe celato, il silenzio e il vuoto che dimorano nelle parole. Questo linguaggio nuovo, discreto e forte, esprime, suggerisce e allude, riuscendo in questo modo a dire l'indicibile.

Il movimento di sovversione e di rigetto si avvierà necessariamente a partire dal piano linguistico, proprio perché Bessette riconosce al linguaggio la funzione di sorreggere e rispecchiare l'ordine disciplinante e normalizzatore. Da colpire sarà quindi la lingua perché organica, funzionale ai significati, ed organizzata, perché sintatticamente strumentale alla stabilità dell'Ordine.

Bessette prosegue i percorsi intrapresi da Nietzsche a Mallarmé giunti alla domanda quale sia l'essere del linguaggio. Questo non ha smesso di affascinare durante tutto il Novecento la letteratura. Spintasi così a sperimentare le sue possibilità più lontane, ha mostrato i legami profondi tra le forme della finitudine e il linguaggio.

“Raggiungendo la cima di ogni parola possibile, [l'uomo] non  
perviene al cuore di se stesso, ma all'orlo di ciò che lo limita:

---

246 N. Piégay- Gros, *La Critique littéraire et la pensée de Michel Foucault*, in *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Kimé, Paris, 2004, pag. 117.



ossia nella regione in cui si aggira la morte, in cui il pensiero si spegne.”<sup>247</sup>

Lili, Dora, Ida, IolA, Desira (rispettivamente protagoniste di *Lili pleure*, *N'avez-vous pas froid*, *Ida ou le délire*, *MaternA*, *Si*) incorporano l'istanza di rottura che Bessette pone al centro della sua scrittura, delineandosi come figure del silenzio, del vuoto, della morte e rappresentando narrativamente la disarticolazione che opera a livello formale e stilistico. Tramite queste donne, il silenzio è chiamato a rappresentare la presenza dell'assenza. A ricordarci che esprimendo l'indicibile si contribuisce a eludere l'ordine del discorso.

Il silenzio, modalità tipica dei personaggi bessettiani, funge da catalizzatore di senso la cui significazione risiede nell'assenza. Si afferma nella sua valenza attiva proprio in quanto atto, gesto volontario di smettere di parlare. In questa sua forma transitiva (tacere qualcosa) indica proprio l'azione di far passare sotto silenzio, di produrre deliberatamente un silenzio.

Il valore politico del silenzio risiede nella sua ambiguità e pluralità essenziali. Sospende l'unicità del senso e della verità, aprendo luoghi nuovi e incontrollabili nel processo di produzione del senso, riuscendo invece a moltiplicare la significazione. Attraverso gli spazi bianchi, attraverso i vuoti, all'interno della fluente struttura del discorso, la lingua è ricondotta all'inarticolato. Proprio la molteplicità del silenzio permette a questo di offrirsi con un'eloquenza maggiore del linguaggio.

Il linguaggio poetico adottato dalla Bessette, giocando con parole e silenzi e per mezzo della sospensione della sintassi, invece che descrivere come un tradizionale romanziere, suggerisce. La sua potrebbe essere chiamata una scrittura del silenzio, proprio perché caratterizzata da un minimalismo sintattico, dalla tendenza all'allusione e alla frammentazione, dotata di un ritmo sincopato che intervalla il testo con silenzi significativi sotto forma di bianchi spazi. L'esprimersi attraverso la suggestione rende la poesia capace di oscillare tra negazione ed affermazione, tra rifiuto ed offerta, in grado di divaricare spazi inediti di significazione fuori dal linguaggio, oltre la parola. Spazi di apertura al cui interno viene sospeso il senso unico, a vantaggio di una abbondanza di significazioni inattese.

Con Mallarmé è iniziata l'epoca del silenzio all'interno della letteratura, che ha indotto la poesia a diventare poesia dell'assenza, in cui le parole sono segni puri che non denotano e che si sottraggono quindi alla funzione rappresentativa. La Bessette con il suo romanzo poetico attua una scrittura del silenzio, proprio grazie alla produzione di spazi di assenza e di rottura che creano una molteplicità di sensi. L'allusione genera un luogo vuoto in quanto atto di linguaggio indiretto, opponendosi alla denotazione semplice. Viene così a mancare una significazione cristallina e trasparente. Ciò

---

<sup>247</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, op. cit., pag. 410.

implicherà che il lettore partecipando alla decifrazione, accederà ad un livello superiore di ricezione, alla più varia ed individualizzata connotazione. Lo stesso lettore sarà chiamato a mettere in discussione le parole, le loro immobili significazioni.

Il silenzio quindi si delinea come una potenza duplice. Da una parte come il vuoto da creare in noi stessi per fermarci davanti al discorso concettuale, alla sua pretesa di farsi espressione del senso unico, del significante supremo; dall'altra parte come il vuoto da scavare nella parola grazie alla poesia, al suo essere metaforica e simbolica (*sym-bállein*, tenere insieme), capace di tenere insieme la contraddittorietà del reale, smarrendo la verità unica, e riaprendo l'illimitatezza del dire.

La parola metaforica conduce a quella che Rovatti chiama una “densificazione” del linguaggio, che non è più una semplice chiarezza, ma è un'apertura in cui si sospende la strumentalità delle parole, il loro uso rappresentativo e limitante, e se ne scopre l'infinita potenza.

## **PARTE TERZA**

### **DALLA CREAZIONE POLITICA ALLA POLITICA CREATIVA**

## LA “LETTERATURA DIFFICILE” DI BESSETTE

“L'arte non deve mai tentare di farsi popolare.  
Il pubblico deve cercare di diventare artistico”

Oscar Wild

Il sapere letterario perpetuato si fonda sull'assolutizzazione del Senso trasmesso e sul nascondimento della combinatoria di segni fondamentali e necessari per produrlo. La letteratura è uno dei campi privilegiati dell'ideologia, perché ha a che fare con la lingua e con il sistema del linguaggio da conservare incosciente e inoffensivo, con la possibilità di veicolare valori e con la capacità di divulgare l'assetto del sistema. Questa letteratura, coinvolta nel sistema economico del consumo, non può sopportare che si mettano in questione i principi basilari, in quanto possiede elementi legati a tutte le forme dell'ideologia (religione, morale, politica).

La letteratura indipendente, quindi autentica, è “imbavagliata e perseguitata” in quei paesi in cui il mercantilismo coincida con le interdizioni totalitarie o capitaliste, scrive la Bessette in *Le Résumé*.

“À vrai a dire la Littérature authentique, que ce soit dans le pays capitalistes, est éternellement muselée et persécutée. Le mercantilisme n'ayant d'égal que les interdits de n'importe quel fascisme.”<sup>248</sup>

Andrà invece sottratta a ogni funzionalità e ad ogni fine eteronoma, ma non per ridurla ad un ruolo decorativo, bensì per investirla di uno statuto e di effetti di alta portata strategica sul piano ontologico, o epistemologico o politico. Infatti il libro che non abbia “pretese sociali” o “pretese spirituali”, viene rifiutato dal vero autore che vorrà invece denunciare il malessere sia sociale che politico, non tradendo in questo modo la funzione dell'autore.

“Enfin des écrivains qui dégènèrent la fonction d'écrivain, qui trahissent, qui n'ont rien à dire, enfin des romans sans valeur et tout au plus résumables en quelques images dans un magazine”<sup>249</sup>

E come afferma Manganelli nel suo saggio del 1967 *La letteratura come menzogna*, “la parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile”<sup>250</sup>.

Nel suo *Le Résumé*, Bessette divide il panorama letterario dell'epoca in “letteratura d'assorbimento”,

<sup>248</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 190.

<sup>249</sup> Ivi, pag. 186.

<sup>250</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985, pag. 218.

cioè la letteratura in tutte le sue forme che si sottometta all'ideologia (a cui si legano quindi il giornalismo, la pubblicità, il reportage) e “letteratura d'incubazione” (quindi il Romanzo poetico e la scienza letteraria).

“Una dictature des esprits au même titre que n'importe quelle confession religieuse. De même qu'une église est une usine de fabrication d'âmes en série, d'âmes artificielles, le journalisme censuré ou non tel qu'il est, imprime une façon de penser, construit à grand rendement des esprits artificiels, fait une manière d'être.”<sup>251</sup>

Il compito si delinea dunque come la creazione di un prodotto sciolto dal mercato e dalle leggi commerciali che richiedono continuamente articoli vendibili e smerciabili senza difficoltà. Un'opera che quindi combaci con l'urgenza creatrice, l'opinione, i gusti dello scrittore, e non gli ordini del sistema commerciale.

“Au roman-fleuve à l'imparfait et au passé simple, au roman de fabrication et de « développement » s'oppose le Roman littéraire qui ne se fabrique pas et naît d'un concours de circonstances. L'écriture en prose traditionnelle, c'est-à-dire, la Lecture, même lorsqu'elle dit des choses pensées et intelligentes, reste un produit très commercial, très utile lorsque trente millions de lecteurs et d'intellectuels réclament des livres”<sup>252</sup>

Il romanzo che propone Bessette si staglia, come alternativa, sullo sfondo di questa letteratura mercantilizzata e tesa a reiterare un determinato codice e un rispettivo sistema di valori. E tenuti in considerazione fattori sociali quali la democratizzazione della cultura e l'istruzione di massa, quindi la diffusa alfabetizzazione, Bessette risulta ancora più convinta dell'esigenza di un romanzo più complesso e articolato che sia frutto ed espressione di una costante ricerca letteraria. Va perseguito il romanzo che sia in grado di “*se soustraire à la facilité littéraire*”<sup>253</sup>. Perché i tempi di una “Letteratura difficile”<sup>254</sup> sono arrivati.

La Letteratura non deve piegarsi ai gusti del lettore, riducendosi a intrattenimento, a una “perdita di tempo”, e contribuendo a lasciare l'uomo nella condizione acritica in cui si trova, e non deve quindi assecondare le direzioni del mercato e le pressioni dell'editore, della critica, della stampa.

“L'inutilité d'une telle lecture, l'abêtissement dans lequel elle entretient le lecteur, même si elle s'honore de quelques ficelles psychologiques louable.

251 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 161.

252 Ivi, pag. 195.

253 Ivi, pag. 194.

254 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 181.

Dovrà invece portare il lettore in zone inesplorate, in cui il suo ruolo estremamente attivo lo designa vero custode della letteratura, quasi suo ultimo autore. Spetterà al lettore giudicare, completare, eseguire l'opera, decidendone l'utilità, il valore, la soluzione.

Se il lettore accetta questa offerta, e si china così sul testo per tradurlo in realtà, interpretandolo e compiendolo, si apre la possibilità che a partire dal gesto letterario accada il gesto politico, quindi che dalla lettura scaturisca un ragionamento e una critica che investa il presente e l'individuo al suo interno.

L'uomo giunge così ad interrogandosi sulla propria condizione attuale e su quella invece adeguata, che *“tout tente de lui faire abandonner”*<sup>256</sup>, respingendolo tra la massa confusa e anonima i cui spiriti sono stati oramai “fabbricati” e ridotti a *“marchandise de qualité apparente”*.

La Letteratura non dovrà farsi pubblica, nel senso di scendere al livello medio del lettore che ha davanti, per fini economici e narcisistici, fama e successo, legandosi così al discorso economico e politico dello stato attuale, ma sarà il pubblico a farsi artistico, ad accogliere la posta in gioco, la proposta della nuova Letteratura, mettendosi in discussione in quanto lettore e in quanto uomo. Perché l'uomo moderno ha il dovere, alla luce delle vicende storiche della prima metà del Novecento, di pretendere altro.

“des gens qui ont souffert trois guerres en soixantequinze ans, dont une défaite désastreuse et deux laborieuses manières de victoires demandent autre chose, attendent l'incomparable produit de la Pensée «Esprit-Cœur» et de la Forme”<sup>257</sup>

Bessette, proprio in questo tempo di guerra, denuncia un rifiuto dilagante di vivere. Un rifiuto “di circostanze in cui si è obbligati a vivere”. Un rifiuto del reale, “una perfetta incomprensione di questo tempo di guerra. Quindi inefficace. Vita dimenticata.”<sup>258</sup>

---

255 Ivi, pag 164.

256 Ivi, pag. 166.

257 Ivi, pag 168.

258 Ivi, pag. 180.

## LA LETTERATURA AI MARGINI

*“Ero il tipo che vive di solitudine;  
senza solitudine ero come un altro uomo senza cibo o senz'acqua.  
Ogni giorno passato senza solitudine mi indeboliva.”*

Charles Bukowski

Il rischio di emarginazione che corre l'artista nasce proprio da questo carattere oppositivo, nei confronti del pubblico, dei meccanismi del mercato, della scena artistica. Spesso si traduce di fatti in emarginazione ed isolamento.

*“Un auteur authentique ne peut être suivi par la foule des lecteurs, ne peut pas toujours être suivi par la foule des intellectuels, et ne peut être suivi souvent que par les «intelligents» qui malheureusement ne font pas foule. Se pose alors la question de subsister et de faire son œuvre dans des conditions difficiles.”*<sup>259</sup>

Secondo la Bessette, sarebbe inconciliabile l'autenticità dell'autore con il successo di pubblico e tra la classe di intellettuali, soprattutto accademici.

*“Non non et non  
L'auteur ne s'en prend pas à la Société.  
L'auteur-Médecin se fout de la Société.  
Il s'en prend à l'Homme  
Pardon, à un homme  
Pardon (pars donc)  
A un homme en particulier.”*<sup>260</sup>

Quando lo scrittore si sottrae a determinati meccanismi, si vede rigettato da ogni gruppo, che sia politico, religioso, sociale. *“Car lui, l'écrivain réel et libre, ne peut s'enchaîner à aucun groupe”*<sup>261</sup>. Lo scrittore reale, libero, superiore, sorveglia e mantiene la sua indipendenza, per poter trasformarla direttamente in libertà d'espressione nella scelta delle tematiche e dei personaggi, in modo da fare un'esperienza *“capitale, universelle”*. Ovviamente accettare questa posizione di contraddizione aperta, rifiutando di aderire al modello di scrittore adulato dalla folla, dal mercato, dai critici e dagli accademici implica difficoltà concrete per quanto riguarda il sostenersi economicamente. Il discorso

---

<sup>259</sup> Ivi, pag. 192.

<sup>260</sup> H. Bessette, *Le Bonheur de la nuit*, op. cit., p. 17–18.

<sup>261</sup> H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 214.

riguarda Bessette in primis, in quanto esempio di artista vissuto sempre in condizioni precarie, nonostante i quattordici romanzi pubblicati per *Gallimard* e nonostante le lodi e gli incoraggiamenti ricevuti da autori affermati dell'epoca.

Raymond Queneau è stato il primo a scoprire la Bessette e sostenere la sua originalità sia offrendole il contratto editoriale presso la *Gallimard* e proponendola come candidata del premio Goncourt. Ha inoltre ripetutamente rivolto appelli ad altri intellettuali affinché sostenessero il prezioso lavoro innovatore della scrittrice. In una lettera che le invia, dice del suo primo romanzo “*Je l’ai lue, je lui trouve des qualités exceptionnelles*”<sup>262</sup>.

Afferma in un articolo del 21 gennaio 1964 pubblicato su *L'Express* ad esempio Marguerite Duras “*Lisez Hélène Bessette!*” o ancora “*Pour moi, pour le moment, c’est Hélène Bessette, personne d’autre en France*”<sup>263</sup>. Nel corso di un programma sulle “ingiustizie letterarie” contemporanee nel novembre del 1963, la Duras legge alla radio un estratto di *Lili pleure* tenta di comprendere le ragioni del suo insuccesso probabilmente proprio perché le sue opere totalmente uniche: “*Quand une oeuvre est seule à être elle-même, quand une oeuvre est insolite, il est normal qu’elle ne frappe que certaines initiés, tout d’abord*”<sup>264</sup>.

Simone de Beauvoir, in quanto membro del comitato di lettura della *Gallimard*, nel 1953 approva con ammirazione le prime opere di Bessette.

André Malraux invia nel maggio del 1970 la richiesta alla Bessette di abbonarsi alla sua rivista *Le Résumé*, “*avec toute ma sympathie pour votre talent*”<sup>265</sup>, spingendo così la scrittrice a proseguire con questo progetto.

Nonostante queste lodi e questi riconoscimenti importanti, l'opera Bessette è rimasta del tutto sconosciuta, soprattutto a livello di pubblico, obbligando l'autrice a sostentarsi per mezzo di piccoli lavori di ripiego e soprattutto a trasferirsi spesso in paesi diversi per sopperire alle difficoltà economiche.

Il rifiuto di accettare le condizioni imposte dal mercato e dall'accademismo, spesso coincide con una separazione, un rigetto, una solitudine, voluti o no, in cui lo scrittore trova lo spazio più adatto per fare della Letteratura ritirandosi da un contesto come quello della società di massa. E emblematicamente, alcuni personaggi dei romanzi bessettiani rappresentano proprio questa condizione. Ad esempio Fi Bess, protagonista di *Suite Suisse*, scrittrice in esilio, potrebbe costituire l'alter-ego dell'autrice, mai integrata infatti nella comunità in cui prova ad inserirsi. Numerose sono

---

262 J. Doussinault, *Hélène Bessette. Biographie*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2008, pag. 18. Lettera di Queneau a Hélène Bessette del 2 dicembre 1965 riportata nel libro di Doussinault.

263 Ivi, pag. 16.

264 Ibidem.

265 Ivi, pag. 123.



nel corso di questo “*Poème de la mise à la porte*”<sup>266</sup> le immagini del gelo in quanto simbolo dell'isolamento e della distanza.

## LA LETTERATURA INSERVIBILE

“*La Littérature est l'essentiel, ou n'est rien*”

George Bataille

Bessette condanna categoricamente qualunque forma di utilità o di utilizzazione della letteratura o della poesia. Esprimendo la letteratura la parte essenziale dell'uomo, non può essere utile secondo Bataille, perché l'uomo “*en ce qu'il a d'essentiel, n'est pas réductible à l'utilité*”<sup>267</sup>.

Il concetto di *dépense* (dispendio), è introdotto da Bataille per mostrare l'insufficienza del principio classico di utilità, ossia quello di produttività, nella spiegazione del funzionamento dell'economia reale. Secondo l'autore va infatti considerata una parte fondamentale dell'economia reale, cioè la parte maledetta, la parte che viene sprecata, distrutta, destinata all'Im-produzione, all'Im-produttivo. La parte maledetta. La parte del dispendio. La parte che comprende “il lusso, i lutti, le guerre, i culti, le costruzioni di monumenti sontuosi, i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale perversa (cioè deviata dalla finalità genitale)”<sup>268</sup>.

Alla base dell'improduttività di una parte dell'attività economica umana c'è un dispendio di energie e merci, fino a quello di vite umane. Queste attività, per acquistare il loro senso, hanno bisogno di un dispendio il più grande possibile. Nel saggio *La parte maledetta*, pubblicato nel 1949, Bataille introduce il concetto di *doppia economia*. Secondo il significato classico, l'economia analizza i processi della produzione, dello scambio e del consumo finalizzato alla ri-produzione. Ciò che Bataille chiama “l'economia in grande”, l'economia generale, ingloba il lato oscuro e invisibile della produzione, generando il paradosso dell'*eccedenza*, il fatto che al massimo della produzione corrisponda sempre il massimo della perdita.

“L'uomo non è soltanto l'essere separato che disputa la sua parte di risorse al mondo vivente o agli altri uomini. Il movimento generale di dilapidazione della materia vivente lo anima ed egli non saprebbe arrestarlo; anche al vertice la sua sovranità nel mondo vivente lo identifica con questo movimento; lo vota, in modo privilegiato, all'operazione gloriosa, al consumo inutile.”<sup>269</sup>

266 H. Bessette, *Suite Suisse*, Léo Scheer, Parigi, 2008. Espressione ricorrente nel testo.

267 G. Bataille, *OEuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1988, t. XI, p. 13.

268 G. Bataille, *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, pag. 44.

269 Ivi, pag. 3.

Esiste però un'esperienza più radicale, in grado di sottrarre completamente gli oggetti all'ordine del consumo produttivo, affidandoli ad una sfera altra, che trascende il pensiero razionale: il sacrificio. Quest'ultimo istituisce un rapporto nuovo tra il soggetto e l'oggetto, non più fondato sul rapporto di utilità.

La poesia è sinonimo del termine *dépense*, in quanto significa creazione per mezzo della perdita. È la parola che si sacrifica nell'evento poetico, "de-parolificandosi", uscendo cioè dal suo significato abituale e finendo in un al di là sacro dove trova il proprio essere. La parola poetica viene estromessa dall'appartenenza al mondo reale delle cose, liberandosi della sua funzione servile. La letteratura e la poesia che si sottraggono all'accrescimento delle risorse, alla categoria dell'utilità, rientrano quindi all'interno dello spreco e conseguentemente della sovversione. Giungendo nella sfera dell'inutile e della pura privazione, si avvia verso un percorso che conduce dal noto all'ignoto, al totalmente nuovo, aprendo spazi e possibilità di rivolta.

La poesia si delinea quindi come una forma particolare della pura *dépense* improduttiva. Si delinea quindi inutile, nel senso di inservibile e non necessaria, rifiutante l'edificazione utile delle risorse. Offrendosi inoltre come forma del sacrificio, diventa il rifugio delle rovine rimaste, possedute. E il desiderio continua a durare nella poesia stessa, o meglio, si può dire che quest'ultima abbia proprio una specifica funzione, ossia di mantenerlo in vita. Bataille sostiene infatti che la poesia, essendo indipendente da ogni ordine esterno precostituito ed essendo padrona di se stessa, permette all'uomo di lasciarsi travolgere dalla forza del desiderio. È "la via in ogni tempo seguita dal desiderio che l'uomo avverte di riparare all'abuso da lui fatto nel linguaggio"<sup>270</sup>. Il residuo linguistico che persiste e che resiste all'utile, è simile al desiderio per potenza e libertà, e riguarda il soggetto incapace e non disposto ad accumulare, desideroso di salvarsi nella poesia.

Tipiche della tradizione letteraria occidentale, l'eliminazione del lavoro necessario a generare il senso e la subordinazione della produzione al prodotto, sono operazioni che coincidono con il mascheramento del lavoro relativo alla produzione dei beni nella sfera industriale. Struttura e sovrastruttura, sfera economica e intellettuale, si richiamano e si integrano. Smantellare una di queste strategie può aiutare a denunciare l'altra.

Resta problematico il quesito se il desiderio sia davvero sempre capace di sottrarsi al consumo. Baudrillard ad esempio propone di risolvere la questione concependo invece il resto come qualcosa necessariamente da impiegare di continuo, da non lasciare mai inutilizzata, per evitare che il capitale si autoriproduca proprio grazie a questo resto sopravvissuto.

---

<sup>270</sup> G. Bataille, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari, 1994, pag. 228.

“Perché l'economico, ovunque sia, si fonda sul resto (soltanto il resto permette la produzione e la riproduzione)- che questo resto sia il non condiviso simbolicamente che rientra nello scambio mercantile e nel circuito d'equivalenza della merce...che questo resto sia semplicemente il fantasma, cioè ciò che non ha potuto risolversi nello scambio equivalente e nella morte, che, per questa ragione, si risolve in quel precipitato di valore inconscio individuale, di stock rimosso di scene o di rappresentazioni, che si riproduce e riproduce secondo l'incessante coazione a ripetere. Valore mercantile, valore significato, valore rimosso/inconscio- tutto questo è fatto di ciò che resta...questo resto ovunque si accumula e alimenta le diverse economie che governano la nostra vita”.<sup>271</sup>

Nel momento in cui qualcosa avanza e sfugge, secondo Baudrillard, diventa spazio di crescita per il capitalismo, mentre per Bataille si offre come possibilità di resistenza.

Ha natura capitalistica anche il discorso linguistico, in quanto processo di accumulazione, di distribuzione e di produzione del linguaggio in quanto valore, sostiene Baudrillard. A ciò si contrappone invece la poesia come “processo di sterminazione del valore” teso a distruggere tutto, confermandola “irriducibile al modo di significazione, che è semplicemente il modo di produzione dei valori linguistici”<sup>272</sup>. Inoltre il poetico è in grado di sterminare il valore perché introduce la dimensione dello scambio in cui non è ammesso il residuale, contraria quindi all'accumulazione. Infatti in questa situazione di scambio-dono si apre lo spazio delle parole “liberate” fruibili secondo il proprio desiderio, circolanti come valore di scambio, e allo stesso tempo si può generare anche la dimensione simbolica dell'uso del linguaggio grazie alla quale non essendoci né valore di scambio né valore di d'uso, all'abbondanza del linguaggio si sostituisce l'efficacia simbolica dei segni.

Il poetico sarebbe quindi la sovversione del linguaggio e delle sue leggi, capace di distruggere il valore e di realizzare una reversibilità del senso. Eliminando ogni eventuale e possibile forma di residuo, la poesia diventa necessaria allo scambio inarrestabile della parola e si afferma come unica ricchezza inesauribile.

## LA LETTERATURA AFUNZIONALE

*“Nous réclamons la Liberté d'être  
simplement pour l'Art que nous avons choisi d'exercer.”*

Hélène Bessette

<sup>271</sup> J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979, pag. 244.

<sup>272</sup> Ivi, pag. 211.

Bessette vuole una Letteratura che sia labirinto e via di fuga, via di scampo. Una soluzione di salvataggio per i “tempi difficili”<sup>273</sup> che si delinei attraverso la forza poetica. Una Letteratura che non ceda a compromessi e che si sleghi dal concetto di consumo. Consumare nel doppio senso di usare e di usurare. L'arte che si fa per il consumo, per la facile fruizione, è pronta per essere divorata, logorata, senza lasciare altro dietro di sé.

Lo scrittore, secondo la Bessette che cita Virginia Woolf, deve quindi permettere al lettore del futuro di poter scremare “gli enormi mucchi di rifiuti, per trovarci qualche minuscola perla”<sup>274</sup>. E proprio a queste perle deve dedicarsi lo scrittore che voglia contribuire alla creazione di una nuova Letteratura. Quella a cui Bessette aspira e lavora è la possibilità di fare della Letteratura un percorso che liberi l'uomo e che lo conduca a se stesso, portandolo oltre se stesso.

Quella a cui l'autrice lavora è quindi una Letteratura impegnata perché impegna. Il lettore è chiamato a partecipare in maniera attiva, quasi decifrando il testo, spostandosi in una sfera altra in cui ad aprirsi è la possibilità che alla fine si schiuda il guscio di certezze e menzogne, per far affiorare esperienza e consapevolezze nuove.

Un triplice attacco quello bessettiano per giungere ad un'arte nuova: decostruzione sintattica, liberazione metrica, avvicinamento di poesia e prosa. È la forma quindi a sacrificarsi, frantumandosi e oscurandosi, per far intravedere l'esperienza del cambiamento.

Tutto questo sforzo però non si lancia nella direzione di un proporsi come un nuovo estetismo alla ricercatezza esclusiva della forma, minimizzando l'importanza del contenuto, un virtuosismo decadente per cui la Bellezza sia l'unico fine dell'arte. Infatti per Bessette “l'affare stilistico non giustifica un'opera”. Lo scopo è invece “ricercare e determinare l'autentico”<sup>275</sup>. Dove con autentico non s'intende contrassegnare il senso, la verità assoluti da scovare e trasmettere, ma l'atteggiamento critico impegnato costantemente a sottrarre proprio a questi la prerogativa di stabilire e regolare comportamenti, azioni, eventi. Un ritorno all'in-significante, quindi, in cui la congiunzione di ciò che sa sempre è stato disgiunto dalla dialettica metafisica, si potrà forse offrirsi come luogo di apertura dell'autenticità. Non c'è quindi una pretesa di verità che lasci dal testo trapelare il senso nascosto delle cose, il loro autentico essere. L'autenticità sta invece nel riconoscere nietzschianamente la natura frantumata, informe, multipla. Alla letteratura spetta il compito di avviare l'introduzione dell'accidente come legge e del diverso come principio.

E la voce dello scrittore deve alzarsi tra “la sterpaglia letteraria che rappresenta la Libreria”<sup>276</sup>, rendendosi così capace di affermarsi come una persona in grado di parlare “la sua propria voce”.

273 H. Bessette, *Le Résumé*, op. cit., pag. 195.

274 Ivi, pag. 203.

275 Ivi, pag. 199.

276 Ivi, pag. 200.

Questa persona deve saper sottrarsi ai meccanismi regolatori vigenti, raccontando e mostrando con la propria intelligenza, con la propria arte, che un'alternativa è davvero possibile. E che abbia seguito e fama o che sia ignorato e denigrato, dovrà comunque battersi affinché sorga questa Letteratura forte e autonoma.

“Un écrivain est celui qui, pas son intelligence, domine le Monde qui l'entoure. Avec ou sans grammair. Avec ou sans compliments. Avec ou sans injure. Partons à la recherche de cette phrase vraie modelée sur la Puissance de l'Esprit.”<sup>277</sup>

E questa Letteratura combacia con l'insegnamento dello scrittore autentico, attraverso l'autenticità dei suoi scritti, che consiste nel rifiuto di servire. E quindi deve sapersi anche svincolare dalla politicizzazione dell'arte stessa. Ingannevole è infatti, secondo Bessette, l'illusione della autonomia della letteratura impegnata nella Francia degli anni Cinquanta e Sessanta (e il riferimento è esplicitamente rivolto a De Beauvoir e Sartre), perché la voce che questi autori fanno risuonare sopra la folla non è propriamente la loro, ma falsata perché “supportata, sostenuta, gonfiata dai gruppi per i quali parlano”. Perché in fondo le ideologie girano e cambiano “come il vento nello spazio”<sup>278</sup>.

Una Letteratura autentica e autonoma, che non sia ovviamente contro la libertà di pensiero e la libertà politica, si darà solo a condizione che non venga mascherata da questi fraintendimenti e si delinei come libera proprio perché indipendente e svincolata politicamente ed economicamente.

## MACCHINA DA GUERRA O MACCHINA DA SOLDI

*“What are you doing after the orgy?”*

Jean Baudrillard

Bessette, con la critica alle modalità a cui lo scrittore e la letteratura devono sottoporsi per poter emergere, converge in un movimento che comprende la desublimazione repressiva di Herbert Marcuse, l'attacco di George Bataille alla reificazione dell'arte, la condanna di Baudrillard della simulazione povera; un movimento che si snoda all'interno del discorso capitalistico e che indaga la posizione da far assumere all'arte nel momento in cui si definisce autonoma.

La difficile condizione dell'arte nel secondo dopoguerra sembra poter essere descrivibile come una teleologia negativa. Appare delinearsi infatti come perpetuo smembramento di pratiche, luoghi,

---

<sup>277</sup> Ibidem.

<sup>278</sup> Ivi, pag. 204.

intensificando il livellamento, la massificazione, l'inglobamento, realizzando lo “spettacolo integrato” annunciato da Guy Debord. Un altro grande pericolo, che Baudrillard dichiara più grave della “mercantilizzazione dei valori estetici”, è la “trascrizione di tutto in termini estetici”, cioè il “grado Xerox della cultura”<sup>279</sup>.

La struttura capitalista assorbe la capacità inventiva dell'artista secondo la logica dell'accumulazione della valorizzazione e del profitto. Dovrà quindi produrre la forma merce e allo stesso tempo costituire la soggettività del consumatore. In questa duplice operazione, l'arte entra come oggetto privilegiato di reificazione e di feticismo nella macchina capitalista. Avviene una trasformazione dei “portatori delle attività simboliche” (l'artista, il filosofo, l'umanista) in “funzionari del sistema produttivo, appiattendoli in un legame di immediato riferimento alle esigenze della produzione e dell'organizzazione sociale”<sup>280</sup>.

La ragione capitalista è stata in grado di attuare il recupero dell'alterità propria delle avanguardie del Novecento, i loro tentativi critici contro le forme di vita create dal capitalismo stesso, ed è giunta così ad assorbire il potere di contraddizione, di discussione del reale. Tramite questo rovesciamento, la struttura capitalista entra in possesso dell'inutilità ed estraneità dell'arte e finisce con l'inserirla nella dimensione mercantile. Così l'arte diventa feticcio che estetizza il reale, raggiungendone ogni aspetto grazie al suo “stato gassoso”<sup>281</sup>, diffusa come ornamento della produzione di merci (moda, design, grafica, pubblicità) ovunque attraverso un reintegroamento della cultura nella vita. Si delinea inoltre in quanto merce, come fattore di produzione di valore, cedendo al meccanismo capitalista di assorbire tutto nel processo di valorizzazione.

L'arte si trova spogliata della propria anima, oltre che dell'aura, perché non più autonoma né critica, ridotta per la maggior parte dei casi ad una “protesi pubblicitaria”<sup>282</sup>. Ovviamente è innegabile che l'arte abbia sempre intessuto un rapporto diretto col potere e con le sue modalità di dominazione e influsso, ma ciò che ora appare preoccupante è l'incapacità artistica e culturale di pensarsi nonostante tutto pensieri critici, in grado di mettere in discussione l'individuo e il circostante, fornendo spiragli e alternative. Sacralizzare la merce, invece che l'arte e il valore, è parso spesso il modo l'arte più adatto di rispondere alle minacce della società mercantile e capitalista e pubblicitaria. La direzione da seguire è sembrata quella della simulazione assoluta, dell'oggettivazione totale. Se è il valore estetico infatti a poter essere alienato dalla merce, sarà il caso di superare l'alienazione stessa e sconfiggerla con le sue stesse armi. Far diventare l'arte più

---

279 J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano, 2012, pag. 28.

280 G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, cit. in M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000, pag. 70.

281 Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso. Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, Idea, Roma, 2007.

282 J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, op. cit., pag. 29.

merce della merce è apparsa come soluzione al problematico rapporto tra società dello spettacolo e arte. Ma è davvero così?. O meglio è davvero sempre così?. Pare però che dopo la morte dell'arte, proprio come fa notare Danto nel suo incredibile saggio *L'arte dopo la fine dell'arte*, si sia scatenata dagli anni '60 in poi come mai prima nella storia, un'ineguagliabile produzione artistica, un'orgia come suggerisce Baudrillard, che celebra, che simula, di volta in volta la sparizione stessa dell'arte. Ne nasce un'ambiguità da considerare. In questa saturazione (di segni, di oggetti) e in questa ripetizione costante delle forme dell'arte, diventa difficile distinguere la modalità in cui l'arte vive in modo originale, unico, la propria sparizione, quello che Baudrillard chiama simulacro “eroico”, dalla “simulazione povera”<sup>283</sup>, ossia la banalità reiterata, sopravvissuta. Il gesto artistico tradisce se stesso e si afferma come inutile ripetizione delle opere di Marcel Duchamp, spogliate però della vena provocatoria, dimostrazione del non sapersi riattualizzare né contestualizzare, entrando quindi in dialogo critico con il presente. Divenuta ormai merce, feticcio, oggetto del desiderio, l'arte omologata all'industria culturale non sa, in linea di massima, trasmettere qualcosa di straordinario (nel senso di extra-ordinario, quindi un'esperienza che lo conduca oltre la mera quotidianità), qualcosa di “mostruosamente straniero”<sup>284</sup> allo spettatore, che coinvolto ininterrottamente in un'estetizzazione generale, risulta quasi assuefatto o almeno difficile da smuovere. Il gesto dada con la sua portata democratizzante ed egualitaria, attraverso l'annullamento delle gerarchie tra generi, linguaggi, soggetti, oggetti, ha avuto sicuramente una portata grandiosa e ai tempi anche una dimensione sovversiva notevole, ma ha sparso sale nel campo artistico, lasciando poi il delicato e rischioso compito all'arte successiva di interrogarsi, capirsi e trasformarsi, riuscendo a scovare nuove vie di fuga per risultare altrettanto rivoluzionaria. Invece sembrerebbe che ci si sia limitati a proseguire quella strada, non più emancipatoria e innovatrice, ma solo egualitarismo vuoto e banale.

“Quando Warhol dipinge le sue Campbell's Soups negli anni sessanta è un colpo brillante della simulazione e di tutta l'arte moderna: in un sol colpo l'oggetto-merce, il segno-merce si trova ironicamente sacralizzato- il che è appunto il solo rituale che ci resta, il rituale della trasparenza. Ma quando dipinge le Soup Boxes nel 1986 non è più nello scalpore, è nello stereotipo della simulazione. Nel '65 si rifaceva al concetto di originalità in modo originale, nell'86 riproduce l'inoriginale in modo inoriginale.”<sup>285</sup>

Così scrive Baudrillard dell'arte warholiana, prendendola come esempio della pretesa troppo semplice e illusoria di considerare l'oggetto d'arte un “feticcio trionfante”<sup>286</sup>.

---

283 Ivi, pag. 33.

284 Ivi, pag. 18.

285 Ivi, pag. 31.

286 Ivi, pag. 18.

In questo modo l'arte partecipa al processo di derealizzazione del reale, appiattendosi allo stesso livello della pubblicità e del design. “La forma-merce è da parte a parte l'uguaglianza a se stessa, la categoria del quantitativo”<sup>287</sup> scrive Debord. L'indifferenza e l'uguaglianza tipiche del livellamento artistico appartengono anche alla struttura stessa del capitalismo per cui ogni merce è solo “un processo di sviluppo quantitativo”<sup>288</sup>, a discapito della qualità. L'aspirazione al giudizio qualitativo da parte del soggetto critico davanti all'opera d'arte, e il desiderio di un innalzamento qualitativo da parte dell'artista, potrebbero significare l'inizio di un percorso inverso che possa scavare all'interno delle strutture mercantili delle vie di fuga. Forse davvero in questo panorama di uguaglianza diffusa, un recupero dei parametri di giudizio qualitativi potrebbe costituire una prima forma di sovversione, consapevoli della necessità di ridefinirli e cambiarli per scongiurare che si cristallizzino e coincidano nuovamente con l'assenza completa di differenze.

Quando l'arte, negli anni Sessanta, ha capito di essere giunta a coincidere con la propria ombra, ridotta solamente ad una copia di se stessa, è accaduto che abbia colto le qualità e le caratteristiche fondamentali del nuovo capitalismo, ricavando uno spazio ambiguo all'interno del meccanismo capitalista di merce e valore. Delineandosi come presenza in assenza, come feticcio ornamentale, l'arte è comunque riuscita a sopravvivere, a darsi come espressione del reale.

È con Andy Warhol che l'arte riconosce di non poter esistere senza essere un *business*, ammettendo che l'effetto auratico venga riprodotto dal dispositivo potere-sapere. Artista e opera d'arte si affermano consapevolmente come pura merce, in grado di acquistare un'aura tramite il loro valore di scambio. Ma proprio grazie alla riproduzione tecnica e seriale di immagini, l'arte potrebbe ottenere un'aura nuova. L'artista, consapevolmente interno al sistema che ha ormai fatto sua l'esperienza emancipatoria dell'avanguardia, scopre il processo capitalista di mercificazione dell'arte e la sua trasformazione in immagine-simulacro, e fa sì che l'arte-macchina riesca a produrre un'aura inedita. Ma è un'aura a metà, che solo all'interno della produzione può nascere e che contribuisce alla crescita dei meccanismi della valorizzazione capitalistica.

E come afferma Baudrillard, “credo al genio della simulazione, non credo al suo fantasma. Né al suo cadavere, anche se in stereo.”<sup>289</sup> Detto altrimenti, la sparizione dell'arte deve restare viva, sennò la simulazione diventa reiterazione inutile delle forme già date e stagna nel nichilismo.

Dalla presa di coscienza dell'impossibilità di fendere la potenza meccanicizzata del sistema e dei suoi ingranaggi e abbandonata l'illusione di poterne fuggire, l'arte impara ad appropriarsi della mera oggettività dell'universo a cui appartiene e, coincidendo con il capitalismo, ne diventa espressione

---

287 G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit., pag. 68.

288 Ivi, pag. 69.

289 J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, op. cit., pag. 32.



pura. S'annulla così la possibilità di partorire eventi in grado di creare alternative, nuovi stili né concezioni di vita. L'artista non vuole più occupare la posizione dentro e contro il sistema, militante e propositiva, come invece era accaduto nelle avanguardie e per altri casi singoli. Non si riconosce più nessun potenziale d'emancipazione ai linguaggi politici ed artistici contemporanei. L'atteggiamento che nasce con Warhol (quello delle *Soup Boxes* del 1986) è invece volutamente rinunciatario, consapevole che alla legge sbagliata e imm modificabile, ci si debba comunque sottomettere perché alternative non sono possibili. Si potrebbe obiettare che Warhol non si sia mai dichiarato critico, sovversivo o quant'altro, quindi sarebbe ingiusta la lettura che qui se ne fa, però è innegabile che sia stato preso come modello di un nuovo modo di far arte, un modo di sfidare la realtà eccedendola, esorcizzandola attraverso una strategia inversa. Ma il rischio resta. Ciò che può anche annunciarsi è il trionfo della forma-merce e dell'arte come macchina socio-economica assieme alla vittoria del capitalismo neoliberale degli anni Ottanta in risposta alle lotte del precedente ventennio. Ciò che in questo modo sembra mancare è la capacità dell'arte di “negare il reale e di opporre al reale un'altra scena in cui le cose obbediscono a una regola del gioco superiore”, quella capacità di condurre gli uomini oltre se stessi, raggiungendo

“la loro forma ideale, fosse pure quella della loro distruzione.  
È questo ad essere scomparso, questo patto simbolico con cui  
l'arte si distingueva dalla pura e semplice produzione di valori  
estetici che ben conosciamo sotto il nome di cultura:  
proliferazione di segni all'infinito, riciclaggio all'infinito di  
forme passate o attuali.”<sup>290</sup>

Il meccanismo di riassorbimento degli ingranaggi del capitale sembra riuscire a disattivare continuamente l'arte-macchina da guerra a cui le avanguardie aspiravano, a farla aderire costantemente alle modalità dello spettacolo integrato. Quest'ultimo, come il mondo postmoderno, è caratterizzato secondo Debord da: “il continuo rinnovamento tecnologico; la fusione economico-statale; il segreto generalizzato, il falso indiscutibile; un eterno presente.”<sup>291</sup>

Resta da chiedersi se davvero all'arte sia ormai negato definitivamente qualsiasi potere d'essere rivoluzionaria anche all'interno di una società dello spettacolo in cui il capitalismo ha tentacoli ovunque, e se l'artista possa ancora sfidare la capacità capillare del sistema di recuperare ogni gesto trasgressivo. E soprattutto, qualora fosse data questa possibilità, a che condizioni e in che modo potranno essere realizzabili delle sovversioni.

E così ci si può interrogare su quali siano le conseguenze della desublimazione dell'arte e della cultura, nel caso in cui per esempio vengano fatte esplodere delle energie libidinali. La convinzione

<sup>290</sup> Ivi, pag. 44.

<sup>291</sup> G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi, Milano, 2013, pag. 5.

batailliana che la forza incontrollabile del desiderio possa aprire degli spiragli di resistenza all'interno del capitalismo, desta sospetti, o quanto meno fa sorgere delle domande.

Potrebbe accadere infatti un incanalamento del desiderio in una direzione non politica, ma economica. Questa dialettica di desublimazione e sublimazione risulterebbe quindi potenzialmente sia astuzia dell'industria culturale tesa ad assorbire e controllare, sia tattica sovversiva per sfuggire al sistema dei consumi. In questa occasione Warhol fornirebbe il complicato esempio dell'artista che si impossessa delle strutture, delle modalità della produzione industriale e ci gioca senza aspirazioni rivoluzionarie, restando volutamente collocato all'interno del sistema ma in grado lo stesso di compiere un atto trasgressivo. Qui la desublimazione si muove all'interno del progetto di un annullamento finale di ogni aspirazione politica e culturale dell'artista dell'immediato dopoguerra.

La Bessette assume una posizione molto critica e chiara nel rapporto arte-capitalismo. La sua è una volontà di rottura esplicita e le sue opere lo confermano. Fiduciosa nel potere sovversivo dell'arte, è convinta che il ruolo dell'artista sia quello di sottrarsi ai meccanismi capitalistici e di dirottare verso nuovi spazi in cui sia pensabile e realizzabile una vita trasgressivamente altra. E trasgressivo quindi deve volersi anche il gesto artistico, in quanto pratica di resistenza al cui orizzonte s'apre un mondo altro. Se l'arte di Warhol è riuscita, anche se involontariamente, a dare vita ad un atto di rottura, sta di fatto che si è limitata a lanciare un'ironica accusa al sistema capitalistico, dimostrandone il funzionamento assurdo per mezzo della riproduzione in serie dell'opera d'arte stessa e della conservazione del suo valore, resistendo comunque all'omologazione e all'appiattimento qualitativo. Riconoscendo quindi la trasgressione del gesto di Warhol, bisogna pur ammettere la sterilità dell'atteggiamento nichilista che ne potrebbe conseguire.

La desacralizzazione dell'arte, il suo allargamento, con tutti gli effetti positivi che implica, è poi forse in fondo anche un ridimensionamento, contribuendo in parte alla perdita della posizione privilegiata dell'arte in quanto spazio della creazione assoluta, dell'inaugurazione di prospettive altre, di mondi possibili. O meglio, la situazione artistica attuale, così libera, inclassificabile, orgiastica non può essere considerata il punto d'arrivo. “*Cosa fai dopo l'orgia?*” è la domanda che nell'intervento *Verso il vanishing point dell'arte*, Baudrillard lancia come sfida, e che a mio avviso esprime bene l'esigenza che dovrebbe condurre l'arte a chiedersi se davvero l'esponenziale gioco di citazioni, di rimandi, di immagini, di copie, di simulacri, sia il modo giusto per far sì che l'arte si riaffermi come resistenza. “Ciò che mi pare più eccitante sarebbe di ritrovare qualcosa al di là del *vanishing point*: un'ipersimulazione che sarebbe un modo di sparizione al di là del punto di sparizione.”<sup>292</sup>

---

292 J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, op. cit., pag. 65.

Il cinismo, l'arrendevolezza diffusi è nella prospettiva della Bessette inaccettabile, perché toglie all'artista il potere creativo e insieme politico di mostrare alternative all'individuo. Inoltre la Bessette appare decisa a rifiutare la cultura semplificata che a sua volta semplifica, la cultura che procede assieme all'industria dell'intrattenimento al confinamento l'individuo nelle vesti dello spettatore, consumatore. Come sostiene Baudrillard, il consumatore è il lavoratore ignaro di lavorare. O come afferma Debord

“Lo spettacolo è il momento in cui la merce è pervenuta all'occupazione totale della vita sociale [...]. a questo punto della “seconda rivoluzione industriale”, il consumo alienato diventa per le masse un dovere supplementare che si aggiunge a quello della produzione alienata. [...] L'operaio improvvisamente lavato dal disprezzo totale che gli è chiaramente espresso da tutte le modalità di organizzazione e di sorveglianza della produzione, si ritrova ogni giorno al di fuori di essa trattato apparentemente come una persona grande, con una cortesia premurosa, sotto il travestimento del consumatore.”<sup>293</sup>

Proprio a questa condizione riduttiva di consumatore, Bessette strappa il lettore delle sue opere, spingendolo alla co-costituzione dell'opera, all'interpretazione e realizzazione del testo. Bessette scrive mossa dall'esigenza di incitare il lettore ad un utilizzo critico del materiale letterario, spingendolo verso una presa di coscienza e verso un'analisi del reale, lasciando infine aperta la possibilità che il potere della creazione diventi quasi una creazione del potere. Bessette sfila via il lettore dalla sicurezza confortante di restare sempre se stesso, senza mai mettere in discussione il rapporto con il mondo distinto da lui. E nega l'*infantilizzazione* come modalità privilegiata per evitare i sovvertimenti sociali e per tutelare l'ordine vigente. In questa direzione lavorano parallelamente l'industria dell'intrattenimento e la spinta del capitalismo, invogliando docilmente l'individuo a soddisfare i propri desideri, scegliendo liberamente tra le molteplici offerte, e conservando immutata la sua esistenza così facilmente appagata. E proprio perché poggia su una inclinazione regressiva già presente nell'uomo, risulta così vincente la manovra attuata insieme dalle nuove modalità di dominazione, le strategie di marketing, la reiterazione della valorizzazione capitalistica. E visto che industria dell'intrattenimento e società della merce sono strettamente legate e collaborano allo stesso scopo, Bessette si dichiara per un'arte slegata al mercato e all'economia, un'arte che punti al qualitativo e non al quantitativo.

---

293 G. Debord, *La società dello spettacolo*, op. cit., pag. 70.

## CONCLUSIONI

*“Un avvenire bloccato è pur sempre un avvenire”*

J.P. Sartre

La domanda che resta aperta è se esistano e se siano possibili ancora spazi al di fuori dell'apparato omogeneizzante; se esista nell'ordine del discorso qualcosa che permetta l'emersione di un “non-discorso”; se si possa dire e fare qualcosa che non sia subito riconoscibile e reintegrabile. Se “l'arte è ciò che resiste”<sup>294</sup>, dal concetto di trasgressione è forse necessario passare a quello di resistenza, intendendo il resistere come costante ricerca, in uno spazio sociale, di una sottrazione, di una deformazione, di un movimento in contrazione dentro e fuori l'istanza normativa. Riconosciuta l'utopia implicita nei movimenti d'opposizione e di totale collocazione all'esterno del sistema regolativo, si prenderà quindi atto dell'impossibilità di uscirne definitivamente e stabilmente. Allo stato attuale di sviluppo del capitalismo, sembra impensabile non convenire sul fatto che la realtà, nelle sue stesse pratiche, sia in grado di produrre delle forme di recupero dialettico della resistenza, creando incessantemente nuove forme di controllo.

Alla luce di ciò, è necessario che l'arte e, nel caso specifico, la scrittura diventino sapere e che si inaugurino come maniera di spingere l'uomo oltre i suoi limiti, di condurlo verso ciò che gli è più lontano.

Nel XIX secolo la scrittura si è liberata del suo essere strumento trasparente di riflessione del mondo a cui apparteneva. Inizia a delinearsi come radicalmente diversa da questo e arriva a neutralizzarlo, a volte a disintegrarlo. L'etica della scrittura non è più legata a idee e pensieri, valori, verità da trasmettere, ma coincide con l'atto stesso di scrivere. Nella frattura del linguaggio, scoprendo il contro-discorso che può essere la scrittura, si svincola la libertà dello scrittore, e conseguentemente del lettore.

Nella letteratura è dato quindi di scorgere una forma di resistenza, di alterità rispetto ad un sistema normativo. E ne mostra così gli spiragli, i vuoti da cui poi far partire contro-movimenti ed atti di cambiamento e di rimessa in discussione del sistema stesso.

La potenza vincolante del codice, la sua coerenza, che comprende e tutela ogni singolo termine all'interno di un discorso è messa in crisi dalla letteratura che può sottrarre le parole a questa loro obbedienza e fedeltà al codice. Un linguaggio trasgressivo sottomette la parola, apparentemente concorde al codice ammesso, ad un altro codice, impensabile, nuovo.

---

<sup>294</sup> G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, op. cit., pag. 59.

L'analisi delle opere di Bessette è servita a mostrare come la trasgressione sia stata attuata dall'autrice distruggendo l'ordine sul quale poggia il linguaggio, minandone le fondamenta (principio d'identità e principio di non contraddizione), e non limitandosi quindi a disobbedire alla grammatica, gesto che avrebbe avuto come effetto la possibile esposizione dell'opera al rischio di correzione, ma raggiungendo l'interruzione del discorso con diverse strategie.

Si può sostenere quindi che la letteratura possa darsi come possibilità di frattura a cominciare dal semplice esercizio della parola, dalla pura riabilitazione di un soggetto intento a lavorare su stesso per creare un discorso libero e straniato, in continua ricerca di controbilanciarsi e riposizionarsi rispetto alle norme del sapere. La pratica letteraria infatti genera un contro-discorso in quanto il lavoro trasgressivo e l'esteriorità del linguaggio costituiscono la sua irriducibilità all'assoggettamento.

Le sperimentazioni letterarie francesi degli anni Sessanta-Settanta (che vedono Bessette occupata in una ricerca idealmente affine a quella degli autori del *Nouveau Roman*) provano a trasporre ciò che i Surrealisti avevano finalmente portato alla luce, quindi le esperienze della follia, del sogno, il tempo e lo spazio stravolti. Ma dalla sfera psichica a cui le avevano ricondotte, vengono trasposte sul piano del pensiero. In questo senso va considerato il difficile tentativo con cui la letteratura cerca di condurre il pensiero davanti a se stesso, dando origine ad una nuova pratica della scrittura. Mentre si ridefinisce il fare la letteratura, si avvia un discorso sul discorso, una nuova configurazione del discorso che rigetta quella attuale. Superando la codificazione del discorso vigente, la letteratura offre un modello di trasgressione attuabile anche in ambito politico. Il potere di rottura implicito nella trasgressione letteraria risiede non nell'inventare una nuova lingua, ma nel modificare le condizioni che permettono alle parole, relazionandosi, di creare un senso, dando a loro quindi una forza inedita. La trasformazione sta quindi nel passaggio da un ordine che lega e garantisce le parole, a un intreccio nuovo di relazioni nel linguaggio stesso. Deve essere questa quindi una metamorfosi continua, un lavoro incessante di ricerca, per sfuggire al recupero che la lingua consolidata, la lingua convenzionale attua nei confronti del potere innovatore della parola poetica.

Questo modello può condurre sul piano politico, ad una pratica di sé che si costituisca su una deformazione costante, su un superamento del limite, che apra la possibilità di una resistenza che sia movimento continuo di una prassi della liberazione. Il limite infatti si dà per essere superato costantemente, perché non appena un atto emerge dal sistema che denuncia, prende una forma, si fissa e viene riassorbito all'interno delle strutture dell'ordine. Si tratterà forse di accettare le circostanze storiche, sociali, epistemiche del dispositivo di potere in cui si è sempre coinvolti e

pensare al suo interno una politica che sia pratica individuale indirizzata alla produzione di una soggettività autonoma. Considerando quindi la capacità della norma di investire subitamente lo spazio in cui il gesto trasgressivo si iscrive, la pratica di libertà dovrà essere allo stesso tempo un modellarsi, un riadattarsi alla realtà, sia un processo di creazione radicale ed estraneo ad essa.

Il lavoro di Bessette si ripropone proprio il recupero del potere di contestazione dell'arte in tutta la sua valenza politica al fine di sciogliere ogni tipo di soggettivazione vigente; in particolare s'è visto come si lanci in una dissoluzione dell'assoggettamento del soggetto femminile e contro le manovre di omologazione dell'individuo, dell'arte e dell'esistenze, per poi offrirsi come possibilità di creare una forma sempre inedita di soggettivazione, arricchendo lo spazio di percezione del sé e dell'altro. L'intendere anche ciò che non coincide con la sintassi finita, con il modello prestabilito e condiviso, potrà condurre nella visione bessettiana ad un equilibrio all'interno del divenire svincolato e autonomo dalla normalizzazione. E forgiare nuove configurazioni di soggettività all'interno di una struttura capitalista che non crea, ma subordina catturando, assorbendo e codificando, è resistenza in quanto costituzione di forme inedite e orizzonti inesplorati intraducibili in merce e refrattari al processo di valorizzazione grazie alla loro natura extra-ordinaria ed eccedente.

Il linguaggio, quindi la letteratura in quanto arte della parola, è in grado di generare un eccesso di senso, divaricando mondo e discorso, sfuggendo alla mercificazione.

Concluderei con Judith Revel, con una sua citazione che suona in fondo come un'esortazione, un invito a credere ancora che l'arte, la forza creativa possano ancora essere mezzo espressivo nato da una volontà di resistenza e che non siano destinate a morire nel sistema artistico, ma che attraversino, alimentino e trasformino i processi sociali. Artivismo, per usare un neologismo recente.

“La condizione di possibilità del capitalismo (la capacità creativa, l'eccedenza produttiva) è l'unica cosa che sfugge al capitalismo. Meglio, non solo esso non la può produrre da solo, né chiedere a nessuna macchina di farlo, ma deve arrendersi all'evidenza: l'eccedenza creativa è lo strumento della sottrazione al potere, è ciò che disfa e scioglie le strategie di assoggettamento e riconcentra la resistenza sullo sfruttamento”<sup>295</sup>.

---

295 J. Revel, *La potenza creativa della politica, la potenza politica della creazione*, in *L'arte della sovversione*, a cura di M. Baravalle, Manifesto Libri, Roma, 2009, pag. 52.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV, *Il romanzo francese del novecento*, Laterza, Bari, 2008.
- AA. VV, *L'arte della sovversione*, a cura di M. Baravalle, Manifesto Libri, Roma, 2009.
- AA.VV, *Le dissenzienti. Narrazione e soggetti letterari*, Manni, Lecce, 2007.
- AA.VV, *Michel Foucault, La littérature et les art*, Kimé, Paris, 2004.
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000.
- R. Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino, 1969.
- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 2003.
- R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura, Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1999.
- G. Bataille, *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- G. Bataille, *La Littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1967.
- G. Bataille, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari, 1994.
- G. Bataille, *L'impossibile*, ES, Milano, 1999.
- G. Bataille, *Madame Edwarda, Il morto, Il piccolo*, Gremese, Roma, 1981.
- J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano, 2012.
- J. Baudrillard, *Lo scambio impossibile*, Asterios, Trieste, 2000.
- J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- S. Beckett, *Trilogia : Molloy, Malone muore, l'innominabile*, Einaudi, Torino, 1996.
- S. Beckett, *Teatro*, Einaudi, Torino, 2002.
- W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli, Roma, 2012.
- M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 , p. 595.
- M. Butor, *L'impiego del tempo*, Mondadori, Milano, 1960.
- M. Butor, *Repertorio*, Il saggiautore, Milano, 1962.
- P. Casanova, *Beckett l'abstracteur*, Seuil, Paris, 1997.
- A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Ivy Compton-Burnett, *Il presente e il passato*, Einaudi, Torino, 1980.
- A. C. Danto, *Dopo la fine dell'arte*, Mondadori, Milano, 2008.
- A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Lecce, 2008.
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi, Milano, 2013.
- G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli, 2010.

- G. Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, Napoli, 2005.
- G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- J. Doussinault, *Hélène Bessette. Biographie*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2008.
- M. Duras, *La mort du jeune aviateur anglais*, Écrire, Gallimar, Paris, 1993, pag. 71.
- M. Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Milano, 2009.
- M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 2004.
- M. Foucault, *Raymond Roussel*, Ombre corte, Verona, 2001.
- M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- S. Gendron, *Repetition, Difference and knowledge in the work of Samuel Beckett, Jaques Derrida and Gilles Deleuze*, Peter Lang, New York, 2008.
- H. Green, *Partenza di gruppo*, Adelphi, Milano, 2006.
- H. Green, *Passioni*, Einaudi, Torino, 1990.
- M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1971, in *Heidegger*, Il Sole 24 ore, Milano, 2006.
- M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1973.
- M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976.
- S. Kirkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, BIT, Milano, 1994.
- J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia, 1979.
- L. Limongi, *Indociles*, Léo Scheer, Prigi, 2012.
- G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano, 2004.
- S. Mallarmé, *Œvre complètes*, Gallimard, Paris, 1996.
- G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985.
- G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso. Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, Idea, Roma, 2007.
- H. Müller, *Lo sguardo estraneo*, Sellerio, Palermo, 2009.
- F. Nietzsche, *Sulla musica e sulla parola*, Le Càriti Editore, Firenze, 2002.
- G. Panella, G. Spina, *Il lascito Foucault*, Clinamen, Firenze, 2006.
- C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.
- M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000.
- R. Pinget, *Mahu*, Minuit, Paris, 1952.
- L. Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, Rizzoli, Milano, 1993.
- J. Revel, *Foucault, Le parole e i poteri*, Manifesto libri, Roma, 1996.



- A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, Paris, 1961.
- P. A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*, Raffaello Cortina, Milano, 1992.
- N. Sarraute, *L'età del sospetto*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1959.
- N. Sarraute, *Ritratto d'ignoto*, Feltrinelli, Milano, 1959.
- J.P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Il saggiatore, Milano, 2004.
- G. Simmel, *L'intuizione della vita*, Bompiani, Milano, 1938.
- P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
- G. Stein, *Lectures In America*, Beacon Press, Boston, 1985.
- Jean-Yves TADIE, *Le roman au vingtième siècle*, Belfond, Parigi, 1990.
- G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985.
- L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 2009.
- M. Zambrano, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano, 1991.
- M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano, 1996.
- S. Žižek, *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

## OPERE DELL'AUTRICE

- H. Bessette, *Garance Rose*, Gallimard, Paris, 1965.
- H. Bessette, *Ida ou le délire, suivi de Le Résumé*, Léo Scheer, Paris, 2009.
- H. Bessette, *La tour*, Léo Scheer, Paris, 2010.
- H. Bessette, *Lili*, Barbès Editore, Firenze, 2008.
- H. Bessette, *MaternA*, Léo Scheer, Paris, 2007.
- H. Bessette, *N'avez-vous pas froid*, Léo Scheer, 2011.
- H. Bessette, *Si*, Léo Scheer, Paris, 2012.
- H. Bessette, *Suite Suisse*, Léo Scheer, Paris, 2008.

## INDICE

### INTRODUZIONE

<i>Hélène Bessette. “Une sorte de Mallarmé hystérique”</i>	2
--	---

BIOGRAFIA	6
-----------	---

### PARTE PRIMA

<i>Una scrittura del disastro</i>	8
-----------------------------------	---

La catastrofe della frase	9
---------------------------	---

L'anarchia testuale	10
---------------------	----

Le parole segni eretti	12
------------------------	----

La punteggiatura	13
------------------	----

La catastrofe del romanzo	15
---------------------------	----

La catastrofe del personaggio	19
-------------------------------	----

Una scrittura ad alta voce	24
----------------------------	----

La conversazione	26
------------------	----

La chiacchiera	28
----------------	----

Il ritmo	32
----------	----

Una scrittura silenziosa	36
--------------------------	----

Strategie del silenzio e dell'assenza a livello testuale	36
--	----

Strategie del silenzio e dell'assenza a livello dell'intrigo	41
--	----

Strategie del silenzio e dell'assenza a livello dei personaggi	41
--	----

Il silenzio delle eroine bessettiane come resistenza	43
--	----

Lili	44
------	----

Dora	47
------	----

Désira	51
--------	----

Ida	54
-----	----

L'autoreferenzialità della scrittura	57
--------------------------------------	----

Verso l'astrazione	61
--------------------	----

### PARTE SECONDA

<i>La letteratura tra arte e politica</i>	68
---	----

La letteratura come illuminazione intermittente	69
---	----

La poesia tra filosofia e letteratura	73
---------------------------------------	----

L'illuminazione scura della poesia	76
------------------------------------	----

L'errare della parola letteraria	80
Parola dell'altro e parola del medesimo	82
La letteratura come controdiscorso	84
Il pensiero “del di fuori”	86
La letteratura come esperienza della finitudine	89
La letteratura come trasgressione	93
L'eloquenza del silenzio	96
PARTE TERZA	
<b><i>Dalla creazione politica alla politica creativa</i></b>	99
La letteratura “difficile” di Bessette	100
La letteratura ai margini	103
La letteratura inservibile	105
La letteratura non funzionale	107
Macchina da guerra o macchina da soldi	109
CONCLUSIONI	115
BIBLIOGRAFIA	118